Library of

Wellesley College.

Purchased from
Dean Fund

No 176567

Date Due

MAY 2 2 1950			
APR 2 9 '59			
MAR 1 4 1978			

Library Bureau Cat. no. 1137

EINFÜHRUNG

IN DIE

GREGORIANISCHEN MELODIEN

EIN HANDBUCH DER CHORALWISSENSCHAFT

VON

PETER WAGNER

ERSTER TEIL

URSPRUNG UND ENTWICKLUNG DER LITURGISCHEN GESANGSFORMEN BIS ZUM AUSGANGE DES MITTELALTERS

DRITTE AUFLAGE

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1911

URSPRUNG UND ENTWICKLUNG

DER

LITURGISCHEN GESANGSFORMEN

BIS ZUM

AUSGANGE DES MITTELALTERS

VON

PETER WAGNER

DRITTE AUFLAGE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1911

176567

Copyright 1910 by Breitkopf & Härtel, Leipzig

Printed in Germany

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Vorliegende Arbeit will unter Benutzung der Ergebnisse der bisherigen Forschung den Versuch einer zusammenfassenden wissenschaftlichen Behandlung des gregorianischen Kunstwerkes machen.

Einige Bemerkungen über die Grundsätze, von denen ich mich leiten ließ, werden nicht überflüssig sein.

Um einen einheitlichen abgerundeten Stoff zu gewinnen, ist der Kreis der Darstellung nicht über das Mittelalter hinaus gezogen worden. Man braucht sich ja nicht viel mit den spätern Choralformen zu beschäftigen, um zu erkennen, daß sie fast alle mehr oder weniger von den jeweilen geltenden Musikrichtungen beeinflußt sind. Ich glaube nicht, daß diese Beschränkung meiner Arbeit viel geschadet habe; immer mehr verbreitet sich die Überzeugung, daß eine wissenschaftlich haltbare Erkenntnis des gregorianischen Chorals, seines Wesens und seiner Eigenart nur dann zu gewinnen ist, wenn man ihn da aufsucht, wo man sicher sein kann, ihn in einer von allen spätern, nichtgregorianischen Kunstanschauungen ungetrübten Form zu finden. Ist diese Vorbedingung erfüllt, so ergibt sich als eigentliche Aufgabe die nach wissenschaftlichen Grundsätzen vor sich gehende Durchforschung des Gegenstandes. Diese Aufgabe ist schwieriger, als es auf den ersten Blick scheinen könnte. Die Hauptschwierigkeit besteht in der Gefahr, die jedem droht, der das Studium vergangener Zeiten betreibt; man hat sich zu hüten, in der alten Kunst Dinge zu suchen, die spätern Entwicklungen ihre Existenz verdanken. Auch vom besten Willen beseelte Männer haben an dieser Klippe Schiffbruch gelitten.

Gegen eine schiefe und seinem wirklichen Charakter zuwiderlaufende Auffassung des gregorianischen Chorals konnte ich mich

auch dadurch schützen, daß ich überall da, wo es von Bedeutung war, mir sein Verhältnis zu den andern Kunstrichtungen klar zu machen suchte. Auch für den gregorianischen Choral gilt der Satz, daß das Wesen einer Sache am leichtesten durch ihren Gegensatz erklärt wird.

Je mehr man sich in die gregorianische Kunst hineinversenkt, desto eher findet man, wie viel hier noch zu tun ist. Ich mache auch nicht den Anspruch, in allen Punkten abschließende Resultate zu geben. Das wird vielfach noch lange nicht möglich sein. Es würde mich aber freuen, wenn man mir zugestehen könnte, einige Fragen gelöst, andere neu beleuchtet, zuweilen auch neue gestellt zu haben.

Zum Schlusse möchte ich noch dem Wunsche Ausdruck geben, daß in unsern deutschen Landen, wo in den letzten Dezennien die Kirchenmusik einen so herrlichen Aufschwung genommen hat, den praktischen Bemühungen auch die wissenschaftliche Durchforschung des liturgischen Gesanges nachfolgen möge. Wir wollen doch dies vielverheißende Arbeitsfeld nicht den Franzosen und Engländern allein überlassen.

Freiburg i. d. Schweiz, im August 1895.

Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage.

Die neue Auflage dieses Buches erscheint der ersten gegenüber unter wesentlich geänderten Verhältnissen. Konnte es in den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts scheinen, als ob die gelehrte Forschung über gregorianischen Gesang auf immer dazu verdammt sei, für die Praxis unfruchtbar zu bleiben, so wird derartiges nach den Ereignissen der letzten Monate wohl nicht mehr zu befürchten sein.

Wir stehen am Anfange einer neuen Epoche des liturgischen und des Kirchengesanges überhaupt. Richtung und Ziel sind ihr deutlich vom Oberhaupt der Kirche vorgezeichnet. Es ist zu wünschen, daß nunmehr recht viele ihre Kräfte in den Dienst der gregorianischen Restauration stellen. Nicht an letzter Stelle sollte

der Umschwung der Dinge der gelehrten Beschäftigung mit dem liturgischen Gesange zugute kommen; denn das Gebiet ist unermeßlich, und der Arbeiter sind noch wenige.

Die Mängel der ersten Auflage habe ich zu beseitigen und das Buch möglichst zu vervollkommnen gesucht. Mehrfache Reisen ermöglichten mir, die handschriftlichen Schätze besonders der Pariser Nationalbibliothek zu benützen; anderes war mir hier einzusehen vergönnt. Das Resultat ist, wie man sieht, ein ganz neues Buch. Nicht nur ist der Stoff so gewachsen, daß eine Teilung notwendig wurde; auch die Darstellung ist eine weit ausführlichere geworden; das ganze Werk soll nunmehr in kleinem Rahmen eine Summa Gregoriana werden. In Anbetracht des vollständig veränderten Aussehens des Buches habe ich lange geschwankt, ob ich nicht den Titel ändern sollte. Doch habe ich mich schließlich für Beibehaltung des bisherigen entschlossen, um den Zusammenhang mit der ersten Auflage anzudeuten, zumal die allgemeine Anordnung des Stoffes dieselbe geblieben ist.

Im vorliegenden ersten Teile, der das äußere geschichtliche und liturgische Fundament legt, bezieht sich der Gegensatz zur ersten Auflage, außer dem direkteren Anschluß an die Quellen und der dadurch erreichten besseren Darstellung der Entwicklung, besonders auf die stärkere Betonung des liturgischen Momentes. Die den Musikhistorikern unbekannt gebliebenen und noch heute wertvollen Arbeiten des Kardinals Tommasi waren es, die mir den Weg zeigten, den jeder Historiker des liturgischen Gesanges zu gehen hat. So hoffe ich die Entwicklungsgeschichte eines wichtigen Bestandteiles der Liturgie mit Benutzung der besten ältern und neuern Forschungen so dargestellt zu haben, daß das Bild dem geschichtlichen Verlaufe der Dinge entspricht. Wie viel Neues dabei zum Vorschein kam, wird der aufmerksame Leser selbst herausfinden. Daß es aber unumgänglich notwendig ist, bei Fragen aus der Geschichte der hier behandelten Materie immer die Entwicklung der Liturgie im Auge zu behalten, das möge das Buch selbst dartun. Will man anders verfahren, so ist man auf Schritt und Tritt der Willkür und Systemmacherei unrettbar verfallen. Nur zu seinem Schaden kann sich der Musikhistoriker der kostbaren Hilfe entschlagen, welche der Historiker der Liturgie zu

leisten vermag, und ich wage die Behauptung, daß manche schwierigen und umstrittenen Fragen der Choralgeschichte nicht von jenem, sondern von diesem endgültig werden gelöst werden.

So hat diese erste Abteilung eine Gestalt gewonnen, die sich hoffentlich auch für solche nützlich erweisen wird, die, ohne Fachmänner zu sein, mit der Geschichte der Liturgie sich bekannt machen wollen.

Freiburg i. d. Schweiz, im Oktober 1901.

Vorwort der dritten Auflage.

Noch bevor es mir möglich wurde, die für den dritten Band der »Einführung«, der die »Formenlehre« behandeln soll, gesammelten Materialien zu verarbeiten, ergab sich die Notwendigkeit einer neuen Auflage der bisher erschienenen zwei Teile.

Die neue Auflage des ersten Teiles ist nicht ein bloßer Abdruck der vorigen Auflage. An der Anlage des Buches und der Methode der Darstellung, die zum ersten Male die liturgiegeschichtliche Forschung in weitem Umfange zur Aufhellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge heranzog, wurde zwar nichts geändert, zahlreich sind aber die Verbesserungen im einzelnen. Manche Partien erscheinen in erweiterter Fassung, und im allgemeinen wurden die sicheren Ergebnisse neuerer Forschungen in die Darstellung aufgenommen. Nur einige von den Änderungen konnten schon in der französischen (1904), englischen (1907) und italienischen Übersetzung (1910) des Buches Platz finden, so daß die vorliegende Fassung in allem als dem gegenwärtigen Stand unsers Wissens entsprechend gelten darf. Der neue Verlag hat das Buch in anerkennenswerter Weise mit einem wohlgelungenen Kliché geschmückt (S. 86).

Die neue Auflage der »Neumenkunde« wird in kürzester Zeit folgen.

Freiburg i. d. Schweiz, im Oktober 1910.

P. Wagner.

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung. *Begriff und Namen des gregorianischen Gesanges.* 1—5

I. Kapitel. *Psalmen und Psalmodie im christlichen Altertum.* Die Psalmen, Cantica und ihre gottesdienstliche Verwendung bei den Christen. Melodische Ausführung: die responsoriale Solo- und die antiphonische Chorpsalmodie; ihre Verbreitung im Morgen- und Abendland. Ihr musikalischer Charakter. Der Allelujagesang . . . . . 6—40

II. Kapitel. *Die Hymnen.* Ihre Ausbildung im Morgen- und Abendland . . . . . 41—48

III. Kapitel. *Allgemeines über die Entwicklung der Liturgie und des liturgischen Gesanges im Mittelalter.* Griechisches im lateinischen Kirchengesang. Der römische, ambrosianische, gallikanische und mozarabische Gesang und ihr Verhältnis zueinander . . . . . 49—57

IV. Kapitel. *Liturgische Entwicklung der Meßgesänge im Mittelalter. Die einleitenden Meßgesänge.* Überblick über die Formen des Meßgesanges. Der *Introitus;* seine Einführung in die Liturgie und Entwicklung bis zum Ausgange des Mittelalters; seine Texte und melodische Fassung. Das *Kyrie eleison*, seine Geschichte, liturgische Verwendung und melodische Fassung. Das *Gloria* und seine Geschichte . . . . 58—79

V. Kapitel. *Fortsetzung. Die Gesänge zwischen den Lesungen.* Das *Gradualresponsorium*, sein Alter und seine ursprüngliche Ausdehnung. Seine Kürzung zwischen 450 und 550, hervorgerufen durch seine Verbindung mit dem reich melismatischen Stil. Seine Ausführung in Rom, seine Texte. Das *Alleluja*, zuerst ein langer Jubilus, wahrscheinlich erst unter Gregor I. mit Worten versehen. Seine Ausführung, seine Texte. Der *Tractus*, sein Verhältnis zum Alleluja und Gradualresponsorium. Das Canticum *Benedictus es.* Das *Credo*, aus der griechischen Liturgie in die lateinische eingeführt. Seine Ausführung . . . . . 80—105

VI. Kapitel. *Fortsetzung. Die Gesänge während der hl. Opferhandlung.* Das *Offertorium;* ursprüngliche Form des Opfer-

Seite

ritus. Entwicklung des Gesanges aus einer Antiphone zu einem responsorialen Gesang. Seine Ausführung; Textwiederholungen. Das *Sanctus*, seine Ausführung und Geschichte. Das *Agnus Dei*. Die *Communio*, ihre Geschichte und ihre Texte. Überblick über die Gesänge der römischen Messe, an der Hand der Gesänge der *Ostermesse* . . . . . 105—122

VII. Kapitel. *Überblick über die Entwicklung des Offiziums.* Anfänge des Stundengebetes, seine Ausbildung und Differenzierung in monastisches und Säkularoffizium . . . . . 123—131

VIII. Kapitel. *Die Entwicklung des responsorialen Offiziumsgesanges.* Die Responsorien im Stundengebet, ihre liturgische Stellung und Verhältnis zu denen der Messe. Ihre ursprüngliche Behandlung; die fränkische Art, später auch in Rom angenommen. Ausführung und Texte . . . . . 132—140

IX. Kapitel. *Die Entwicklung des antiphonischen Offiziumsgesanges.* Allgemeiner Charakter der Offiziumsantiphonen, ihr melodisches Aussehen. Verhältnis der Antiphone zum Psalm und dessen Geschichte. Melismen im antiphonischen Gesang, ihre Texte. Allmähliches Schwinden der Wiederholungen bis auf die moderne Form. Rückblick . . . . . 141—159

X. Kapitel. *Die Entwicklung der Offiziumshymnen.* Neue Blüte der Hymnen bei den Griechen und Lateinern. Ihre liturgische Geschichte und poetische Form. Einführung in das römische Offizium. Überblick über die Gesänge des Offiziums in monastischer und säkularer Form, an der Hand des *Weihnachtsoffiziums* . . . . . 160—187

XI. Kapitel. *Fixierung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges. Gregor der Große* († 604). Die Päpste und die Entwicklung der römischen Liturgie. Die gregorianische Frage. Der Antiphonarius Cento und seine Zusammensetzung. Die römische Gesangschule und ihre Bedeutung in den folgenden Jahrhunderten. Kurze Darlegung ihrer Funktionen . . 188—220

XII. Kapitel. *Die Verbreitung des gregorianischen Gesanges.* Überblick über die weitere Geschichte der mailändischen, gallikanischen und mozarabischen Liturgie. Triumph der römisch-gregorianischen, die in England und Irland, im Frankenland und Alemannien mit dem dazu gehörigen Gesange adoptiert wird. Pippin und Karl der Große. Die Byzantiner im Frankenland. Amalars liturgische Arbeit. Die Gesangschulen und die Pflege der Cantilena romana in Klöstern und Weltkirchen 221—247

XIII. Kapitel. *Die Sequenzen.* Die St. Galler Gesangschule. Notker Balbulus. Ursprung der Sequenzen aus der byzantinischen Hymnenpoesie. Ihre Struktur identisch mit derjenigen der byzantinischen Hymnen. Ihre Ausführung und ihr musikalischer

Seite

Charakter. Andere Sequenzendichter und -komponisten. Adam von St. Victor. Charakteristik seiner Sequenzen, ihr formaler Bau. Weitere Entwicklung bis zum Aufgehen in die Hymnen- und Liedform. Ihre Pflege im ausgehenden Mittelalter . . . 248—276

XIV. Kapitel. *Die Tropen.* Beispiele von tropierten Meß- und Offiziumsgesängen. Ihre weitere Geschichte und ihr Verfall. St. Gallen und die Cantilena romana; deren Blüte in den alemannischen Gegenden . . . . . 277—299

XV. Kapitel. *Die Offizien in poetischer Form.* Poetische Stücke in den Offizien. Entwicklung derselben bis zum Reimoffizium. Julian von Speier. Andere Offiziumsdichter und -komponisten. Weitere Geschichte der Reimoffizien . . . . . 300—318

Anhang. *Tabellen. Die Texte des Antiphonarium Missae* . . . 319—348

Personen- und Sachregister . . . . . 349—360

Einleitung.

Begriff und Namen des gregorianischen Gesanges.

Mit den Namen »gregorianische Melodien, gregorianischer Gesang« bezeichnet man den einstimmigen liturgischen Gesang der lateinischen Kirche, wie er, auf der Übung der ersten christlichen Jahrhunderte sich erhebend, im frühen Mittelalter nach der Überlieferung unter Papst Gregor I. († 604) geordnet und fixiert, von da an in allen Kirchen römischer Liturgie verbreitet und bis in die neuere Zeit hinein überall gepflegt wurde[1].

Im eigentlichen Sinne dürfte die Bezeichnung »gregorianisch« nur denjenigen Gesängen zugestanden werden, die aus der Hand Gregors oder der von ihm fundierten römischen Sängerschule stammen. Mit Recht aber hat man diesen Ehrennamen auch den späteren mittelalterlichen Melodien nicht versagt, die infolge der Einrichtung neuer Feste oder aus ähnlichen Ursachen komponiert und den älteren zugesellt wurden, weil sie mehr oder weniger dasjenige gewahrt haben, was für diese charakteristisch und wesentlich ist.

Da viele liturgische Gesangbücher der neueren Zeit seit ca. 1600 die alten Melodien nicht nur in nebensächlichen, sondern gerade in den wesentlichsten Dingen verändert haben, so darf man ihren Inhalt nicht gregorianisch nennen. Es handelt sich bei diesen Änderungen immer um ein Verkennen des intimen Zusammenhanges der gregorianischen Formen mit der Liturgie und um einen Sieg der zeitgenössischen, mehrstimmigen Gesangsmusik und ihrer theoretischen Grundlagen über die Eigenart des in der

---

[1] Die Bezeichnung »gregorianischer Gesang« (carmen Gregorianum) findet sich, soweit bisher bekannt, zuerst in einer Bulle des Papstes Leo IV. (847—855), die später wird mitgeteilt werden.

Kunstanschauung früherer Zeiten wurzelnden gregorianischen Gesanges, insbesondere über die Rechte einer einstimmig gedachten Melodie, und zwar ist die Kluft, welche die neuere Melodieform von der gregorianischen trennt, viel größer, als meist angenommen wird.

Das bedeutsamste formale Gestaltungsprinzip des gregorianischen Gesanges ist der die ganze mittelalterliche Liturgie beherrschende Gegensatz von Solo- und Chorgesang mit den sich daraus ergebenden Konsequenzen, oder, was ungefähr dasselbe besagt, von responsorialem und antiphonischem Gesange. Während aber die Rubriken des Missales und des Breviers, eine mehr wie anderthalbtausendjährige Tradition hochhaltend, noch heute für gewisse Partien der Liturgie Solo-, für andere Chorgesang vorschreiben, haben fast alle Gesangbücher seit dem 17. Jahrhundert, diesen grundlegenden Gegensatz nicht beachtend, alle Solomelodien so übermäßig gekürzt, daß nur mehr Chormelodien übrigblieben, und seither auch die liturgischen Vorsänger, von den urchristlichen Zeiten an immer gelernte Sänger, vielfach nur mehr Melodien ausführen, die den Vortrag durch einen Chor voraussetzen[1]. Gerade der enge Anschluß an die wechselnden Anforderungen der Liturgie, der die Erklärung seiner verschiedenen Stile enthält, ist ein hoher Ruhmestitel für den gregorianischen Gesang[2]. Andere Änderungen ebenso bedeutsamer Natur in den neueren Drucken beziehen sich auf die Tonarten, den Rhythmus und die Textunterlage, die nach den Regeln des mehrstimmigen Gesanges des ausgehenden Mittelalters gehand-

[1] Man sehe nur, was z. B. im Graduale Medicaeum (1614 und 1615) aus den Sololiedern der Messe, dem Graduale und dem Alleluja, geworden ist. Sie unterscheiden sich in nichts von den Chorgesängen, dem Introitus, der Communio u. a.

[2] Keine der späteren Richtungen in der Kirchenmusik hat sich so eng an die Liturgie anzuschließen vermocht, ein Umstand, der genügen sollte, den gregorianischen Gesang besonders verehrungswürdig erscheinen zu lassen, selbst wenn unsere in die neuere Musik hineingepflanzte musikalische Auffassung Mühe hätte, sich mit ihm sogleich auch künstlerisch vertraut zu machen. Diese Schwierigkeit ist aber nicht so groß, als man vielfach glaubt, und wird durch mannigfache Vorteile mehr wie aufgewogen. Es gibt keine besssere Schule des Kirchengesanges, als der Vortrag des gregorianischen Gesanges, der sich von der leider so verbreiteten und, es kann nicht geleugnet werden, durch unsere modernen Choralausgaben fast zu einer Notwendigkeit gemachten Karrikatur der ordentlichen Aussprache des Lateins mit ihren eckigen Grobheiten und Unschönheiten fernhält, kein besseres, die Sänger in das Verständnis des bewunderungswürdigen Kunstwerkes der katholischen Liturgie einzuführen, als gelegentliche liturgisch-musikalische Erläuterungen in der gregorianischen Gesangprobe.

habt sind[1]. Endlich ging den Musikern des 17. Jahrhunderts, die die Hand an den liturgischen Gesang legten, die Kenntnis der gregorianischen Kompositionsgesetze ab, von ihrer Arbeitsweise, die auf Schritt und Tritt Spuren von Willkür und Flüchtigkeit hinterlassen und eine schöne und weise Ordnung zerstört hat, gar nicht zu reden. Somit hindern die Tatsachen der Geschichte der Liturgie wie der Musik, den Gesang der neueren Bücher gregorianisch zu nennen, sofern sie, wie es leider meist der Fall ist, dasjenige »reformiert« haben, was für die mittelalterliche Form des liturgischen Gesanges charakteristisch und auch nicht selten eine Quelle künstlerischer Schönheit ist.

In dem gregorianischen Gesange treffen beide gleichwichtige Momente zusammen, das liturgische — aus der Liturgie ist er herausgewachsen, mit ihr erstarkt und groß geworden — und das musikalische — indem er seine Formen nach dem Prinzip der einstimmigen Gesangsmelodie gestaltet. — Beide hindern aber einander nicht, sondern gehen zusammen einen harmonischen Bund ein. So ist der gregorianische Gesang das musikalische Kunstprodukt der Kirche und ihrer Liturgie.

Der Ausdruck »Choral« kommt her von »Chorus«; so nannte man die Gesamtheit der Sänger, die den liturgischen Dienst zu verherrlichen hatte. Diese Bezeichnung wurde dann auf den Raum übertragen, wo sie ihren Platz hatten, und der sich vor dem Altare befand; noch heute haben die liturgischen Sänger in Klöstern, Kollegiat- und Domkirchen ihren Platz »in choro«. Es lag darum nahe, die Gesänge, die in alter Zeit ausnahmslos die gregorianischen waren, Choralgesänge zu nennen. Immer aber hat die Bezeichnung Choral einen allgemeineren Sinn behalten, so daß z. B. die Protestanten sie für ihre deutschen Kirchenlieder in Anspruch nehmen. Man tut darum am besten, dem Namen Choral für die mittelalterlichen Melodien die Bezeichnung »gregorianisch« hinzuzufügen.

Die lateinischen Termini sind: »*cantus gregorianus, cantus choralis*« und »*cantus planus*«; letzterer nimmt Bezug auf seinen ehemaligen Vortrag, indem die Verschiedenheit der Dauer der einzelnen Töne

[1] Man muß natürlich nicht glauben, daß der Unterschied zwischen einstimmiger und mehrstimmiger Gesangsmelodie in nichts anderem zu finden sei, als ihr Name angibt. Aus dem Prinzip der Einstimmigkeit folgt eine Reihe wichtiger Konsequenzen, während eine Melodie, die berufen ist, erst mit andern zusammen ein künstlerisches Ganzes herzustellen, sich nach dieser Tendenz ganz andere Darstellungsmittel bildet. Vgl. auch meine »Elemente des greg. Gesanges«, Regensburg, Pustet, 1909, S. 1—12.

nicht so groß war, wie in der Figuralmusik; er verlief mehr gleichmäßig und eben[1]. Entsprechend sagen die Franzosen: »*mélodies grégoriennes*« oder »*plainchant*«, die Engländer »*plainsong*«. Aus dem lateinischen *cantus firmus*, welches in der mehrstimmigen Vokalmusik die dem Ganzen zugrunde liegende, gewöhnlich auch dem gregorianischen Choral entnommene Melodie bezeichnet, haben sich die Italiener noch den Namen »*canto fermo*« gebildet.

Im Mittelalter, besonders vor dem Aufkommen der mensuralen Musik, also rund vor dem 12. Jahrhundert, pflegte man sich allgemeiner Bezeichnungen zu bedienen, wie »*Musica*«, »*Cantilena*«, »*Cantus*« mit oder ohne Beiwort wie »*ecclesiasticus*«. Einen bezeichnenden Namen für den liturgischen Gesang hatte man erst von da an nötig, als es neben ihm noch eine andere Musikart gab, die *musica mensurata*. Tatsächlich stammt auch der Ausdruck »*cantus planus*« aus dieser Zeit, dem 12.—13. Jahrhundert.

In das wissenschaftliche Verständnis dieses Gesanges einzuführen, ist der Zweck vorliegenden Werkes. Dasselbe setzt sich zur Aufgabe, die in mehr wie einer Hinsicht interessanten und ruhmreichen Schöpfungen der mittelalterlichen Sangesmeister in ihrem Werden und Wachsen, ihrer künstlerischen Eigenart und ihrem liturgischen Werte vorzuführen. Es bedarf nach dem Gesagten keiner weiteren Begründung, wenn der Kreis der Darstellung im folgenden nicht bis weit über das Mittelalter hinausgezogen wird.

Auch der Plan der Darstellung kann nicht zweifelhaft sein. Der gregorianische Gesang gehört zwei wissenschaftlichen Disziplinen an, der Geschichte der Liturgie wie der Musik; darin liegt seine Eigenart, darin auch die Methode begründet, die wir zu befolgen haben. Im allgemeinen kann man sagen, daß die bisherige Art, den gregorianischen Gesang geschichtlich zu behandeln, einseitig ist, weil sie sich so gut wie ausschließlich auf musikgeschichtliche Auseinandersetzung beschränkt, anstatt auch die ihn umgebenden liturgischen Verhältnisse zu berücksichtigen. Namentlich seine Entstehungsgeschichte muß in den Rahmen der Entwicklung der Liturgie gestellt werden, der Messe wie des Offiziums, der Formen ihres Kultus, zu denen die Kirche den Gesang besonders hinzuzieht. Es wird sich oft genug ergeben, daß diese Behandlungsweise von großem Vorteile für die Erkenntnis des Gegen-

[1] Ein Schriftsteller des 13. Jahrhunderts, Elias Salomo, gibt mit Rücksicht darauf folgende Regula infallibilis: *Omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari* (Gerbert, scriptores III, 21).

standes ist und eine Reihe von Fragen leicht lösen läßt, die musikgeschichtlich große Schwierigkeiten bereiten.

Die erste Aufgabe, welche die »Einführung in die gregorianischen Melodien« in Angriff zu nehmen hat, ist demnach, die Entstehungsgeschichte der verschiedenen gregorianischen Formen im Zusammenhang mit den sie begleitenden oder hervorrufenden liturgischen Faktoren zu zeichnen. Sie bildet den Inhalt dieses ersten Teiles, der mit den jüngsten der liturgischen Gesangsformen, den Sequenzen, Tropen und den Offizien in poetischen Formen, abschließt.

I. Kapitel.

Psalmen und Psalmodie im christlichen Altertum[1].

Ältester Bestandteil des Kirchengesanges ist die Psalmodie; sie ist wie ein Vermächtnis, welches das Judentum vor seinem Sturze als politische und religiöse Macht dem entstehenden Christentum hinterließ. Der Herr selbst hatte sich an den liturgischen Übungen der Juden beteiligt und noch beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern Psalmen gebetet. Zu verschiedenen Malen ermahnt auch der Apostel Paulus die Gläubigen, dem Herrn Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder darzubringen[2]. In gleicher Weise wurden die in die Kirche eintretenden Heiden mit dem Psalter bekannt gemacht, so daß seine Kenntnis mit der Zeit sich überall dort verbreitete, wo Christengemeinden entstanden. Er bildete den Schatz,

[1] Aufzeichnungen liturgischer Melodien haben wir erst vom 9. Jahrhundert an; dagegen sind die Schriften der älteren Autoren reich an wertvollen Notizen über den liturgischen Gesang ihrer Zeit. Die meisten davon sind in dem Werke De Cantu et Musica sacra (St. Blasien 1774, 2 Bde.) des Benediktinerabtes Martin Gerbert von St. Blasien im Schwarzwald zusammengestellt; entspricht ihre Bearbeitung auch nicht mehr modernen Anforderungen, so ist das Werk dennoch als Materialsammlung noch heute von Wert. — Auch die Quellen zur Geschichte der Liturgie sind für uns von Bedeutung, da die Entwicklung des liturgischen Gesanges durchaus von der Ausbildung der Liturgie abhängig war. Von neuern Darstellungen benutzte ich die Breviergeschichten von Bäumer und Battifol (beide 1895) und Pleithner (1887), die verschiedenen Schriften von Probst zur Geschichte der Liturgie und insbesondere die liturgischen Arbeiten des Kardinals Tommasi, wie sie z. B. den einzelnen Bänden der Mauriner-Ausgabe der Werke Gregors des Großen vorgedruckt sind (editio Gallicciolli, Band 9—12, Venedig 1772—1774), nach der im folgenden immer zitiert wird. Über de nkirchlichen Volksgesang in alter Zeit vgl. die ausführliche Darstellung von Franz Leitner, der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum, Freiburg i. B. 1906. Interessant sind Casparis Untersuchungen zum Kirchengesang im Altertum, in der Zeitschrift für Kirchengeschichte, Gotha 1905, S. 317 ff. und 425 ff., sowie 1908, S. 123 ff., 251 ff. und 441 ff.

[2] Ephes. V, 18; Coloss. III, 16; Corinth. XIV, 26. Ebenso Epist. Jacob. V, 13. Die Paulinischen Ausdrücke Psalmi, Hymni und Cantica spiritualia sind synonym; noch in späterer Zeit werden Psalmen Hymni oder Cantica genannt. Chevalier, Bibliothèque lit. I, 23.

aus dem jeder schöpfte, wenn er allein oder mit andern die Stimme zu Gott erhob, und so erlangte der Psalter im Christentum eine Bedeutung, die diejenige weit überragte, welche er im Judentume besaß.

Auf dieselbe Stufe mit den Psalmen hat man die andern lyrischen Partien der heiligen Schrift gestellt, insbesondere die heute sogenannten Cantica des alten und neuen Testamentes. Es gibt darunter wahre Perlen religiöser Lyrik. Die des alten Testamentes standen schon bei den Juden in hohem Ansehen, und die Cantica der Evangelien werden von christlichen Autoren erwähnt[1].

Psalter und Cantica wurden zum Grundstein des liturgischen Gebetes und Gesanges. Sie haben diese bevorzugte Stellung immer bewahrt[2]. Das älteste auf uns gekommene liturgische Gesangbuch, der aus dem 5. Jahrhundert stammende Codex Alexandrinus im britischen Museum (er war für den Vorsänger bestimmt), enthält außer den Psalmen noch folgende 13 Cantica: 1. Das Canticum des Moses nach dem Durchgang durchs rote Meer: *Cantemus Domino, gloriose enim* (Exod. 15). 2. Das Canticum des Moses vor seinem Tode: *Audite coeli, quae loquor* (Deuter. 32). 3. Das Gebet der Anna, der Mutter Samuels: *Exultavit cor meum* (I Reg. 2). 4. Das Canticum des Habakuk: *Domine audivi auditum* (Hab. 3). 5. Das Canticum des Isaias: *Confitebor tibi Domine* (Isai. 26). 6. Das Gebet des Jonas: *Clamavi de tribulatione* (Jon. 2, 3). 7. Das Canticum der Jünglinge im Feuerofen: *Benedictus es domine* (Dan. 3, 52). 8. Das Canticum des Azarias: *Benedictus es* (Dan. 3, 26). 9. Das Canticum des Ezechias: *Ego dixi, in dimidio* (Isai. 38). 10. Das apokryphe Gebet des Manasse: *Domine omnipotens* (steht in den heutigen Ausgaben der heiligen Schrift hinter der Apokalypse).

---

[1] In der Kirchengeschichte des Eusebius V, 32 wird ein alter Autor erwähnt, der gegen die Häresie des Artemon schrieb, und zum Beweise für das Alter des Glaubens an die Gottheit Christi u. a. »Psalmen und Lieder der Brüder, die, von Anfang an von den Gläubigen zusammengeschrieben, Christus, das Wort Gottes, preisen und ihm die Gottheit beilegen«. Diese mit den Psalmen zusammen genannten Lieder können nicht gut andere sein als die Cantica der Evangelien.

[2] In seiner Studie über »Ursprung und Bedeutung der Propheten-Lektionen« in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, 63. Band, S. 103 ff., macht Ludwig Venetianer zahlreiche Parallelen der lateinischen (und griechischen) Meßgesangstexte mit Stücken der jüdischen Liturgie aus den drei ersten Jahrhunderten nach Chr. namhaft und schließt daraus, daß ihre Aufnahme in die christliche Liturgie auf jüdisches Vorbild und zeitlich bis spätestens in die Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. zurückgehen müsse, bis zur völligen Scheidung der juden- und heidenchristlichen Gemeinden.

11. Das *Magnificat*. 12. Das Canticum des Zacharias: *Benedictus Deus*. 13. Das Canticum des Simeon: *Nunc dimittis*[1]. Wenn man heute ein liturgisches Gesangbuch aufschlägt und die Texte der Gesänge betrachtet, so wird man in gleicher Weise erkennen, wie selbst in dem, was in der Liturgie dem persönlichen Empfinden des Einzelnen scheinbar am nächsten steht, dem Gesange, das Buch der Bücher die unveränderliche Norm darbietet, die jedes Ausschweifen in Subjektivismus zur Unmöglichkeit macht. Was der liturgische Sänger im Namen der Kirche in den ersten Jahrhunderten Gott dem Herrn darbrachte, ebendasselbe begeistert noch heute sein Herz; ein Jahrhundert hat dem andern die vom heiligen Geist eingegebenen Lieder weitergereicht, und bis zum Ende der Zeiten werden sie den starken Stamm bilden, um den alles kirchliche Singen sich herumrankt, aus dem es gesunde und kräftige Nahrung zieht.

Sind diese Texte von Anfang an gesungen, oder nur gebetet worden? Bei den religiösen Übungen, denen sie eine Zeitlang noch mit den Juden zusammen in der Synagoge oblagen, nahmen die Christen ohne Zweifel an der dort üblichen und ihnen geläufigen Psalmodie teil. Ob aber auch in den Zusammenkünften gesungen wurde, in welchen sie die eucharistische Opferfeier begingen, ist nicht unbestritten. Der Liturgiker Amalarius[2] (9. Jahrh.) ist der gegenteiligen Ansicht; »ohne Sänger und Lektoren und was heute noch dabei geschieht, genügte der Segen des Bischofs oder Priesters, um Brot und Wein zu segnen, womit das Volk erquickt wurde zum Heile der Seelen, wie es in den ersten Zeiten geschah, bei den Aposteln«. Wahr ist ohne Zweifel, daß in jener Zeit, wo die Christen eine staatlich verfolgte Gemeinschaft bildeten, Grund vorhanden war, die religiösen Zusammenkünfte einfach und unbemerkt zu gestalten.

Das ist jedoch nicht immer so geblieben; sobald die Verhältnisse es erlaubten, hat man der musikalischen Kunst den Zutritt zum Heiligtum gestattet. Das Jahrhundert, welches die großen Basiliken schuf, hat auch eine kunstgerechte Entwicklung des liturgischen Gesanges inauguriert. Die Befreiung der Kirche unter Konstantin (Edikt von Mailand 313) gab den Künsten die Möglichkeit, sich dem Christentum dienstbar

[1] Daneben wird noch der Morgenhymnus Gloria in excelsis erwähnt, worüber später. Über die Cantica vgl. Bäumer, Breviergeschichte, 126. Ein Verzeichnis der in Konstantinopel, Mailand und Gallien gebräuchlichen Cantica in der Revue Bénédictine 1897, 389.

[2] Amalarius, de offic. III, 1. (Migne, Patr. Lat. CV, 1101.)

zu machen. Rasch entwickelten sich die liturgischen Formen, und eine kunstgerechte Psalmodie machte die Runde um die Welt. Noch Eusebius († 340) war Zeuge des aufblühenden kirchlichen Lebens und berichtet[1], daß »das Gebot, dem Namen des Herrn Psalmen zu singen, von allen überall befolgt werde; denn die Vorschrift Psalmen zu singen gelte in allen Kirchen, die unter den Völkern bestehen, nicht nur für die Griechen, sondern auch für die Barbaren«, und weiter[2] »auf dem ganzen Erdkreise, in Städten und Dörfern, wie auf den Feldern, kurz in der ganzen Kirche, singen die Völker Christi, die sich aus allen Nationen zusammensetzen, dem einen Gott, den die Propheten vorher verkündet, mit lauter Stimme Hymnen und Psalmen, so daß die Stimme der Psallierenden von den draußen Stehenden vernommen wird«. In dem Briefe des hl. Basilius († 379) an die Neocäsaräer erfahren wir sogar[3], daß die Psalmodie ebensosehr bei den Lybiern, Thebäern, in Palästina, Arabien, Phönizien, Syrien, wie bei den am Euphrat Wohnenden in Ehre stehe, und der Papst Leo I. († 461) spricht von »davidischen Psalmen, die in der ganzen Kirche mit aller Frömmigkeit gesungen werden[4]«.

Am Psalmengesang beteiligte sich das ganze Volk, wie aus den Aussagen der christlichen Autoren unzweifelhaft hervorgeht. Besonders waren es die Vigilien, in denen die gemeinschaftliche Psalmodie geübt wurde; sie war da ein wirksames Mittel, die Aufmerksamkeit und Andacht rege zu erhalten. Der Kirchenhistoriker Sozomenus[5] erzählt, wie es dem hl. Athanasius gelang, während alle in der Kirche sangen, und die Verfolger es für unschicklich hielten, unter solchen Verhältnissen Hand an ihn zu legen, zu entkommen. Auch Frauen und Jungfrauen war die Teilnahme an der Psalmodie nicht verboten. Der hl. Ambrosius bemerkt mit Rücksicht auf die Vorschrift des Apostels, daß die Frauen in der Versammlung der Gläubigen schweigen sollten[6]: »aber auch sie singen ihren Psalm gut; er ist ja für jedes Alter süß und paßt für jedes Geschlecht . . . und es ist ein großes Band der Einheit, wenn das ganze, zahlreiche Volk in Einem Chor die Stimme erhebt.« Ein anderes Mal[7] vergleicht er die Kirche,

---

[1] Ad psalm. 65. (Migne, Patr. Gr. XXIII, 647.)
[2] Ebenda 658.
[3] Ep. 207. 3. (Migne, Patr. Gr. XXXII, 763.)
[4] Gerbert, de cantu I, 65.
[5] Lib. 3, cap. 6. (Patr. Gr. LXVII, 1047.)
[6] In ps. 1. (Patr. Lat. XIV, 968.)
[7] Hexaem. 3, 5. (Patr. Lat. XIV, 178.)

in welcher der Gesang der Männer, Frauen, Jungfrauen und Kinder bei den Responsorien der Psalmen in lautem und wogendem Klange widerhallt, mit dem Meere. In gleicher Begeisterung sprechen vom gemeinsamen Psalmengesang der ganzen Gemeinde ohne Unterschied des Alters und Geschlechtes Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomus[1], und das 4. Konzil von Nicäa erlaubt den Laien am Kirchengesang teilzunehmen[2]. Wo diese Übung nicht bestand, drangen eifrige Hirten auf ihre Einführung, so Caesar von Arles[3]. Venantius Fortunatus rühmt die Tätigkeit des hl. Germanus von Paris, der Kleriker, das Volk und sogar die Kinder zusammen psalmodieren ließ. (*Clerus, plebs psallit et infans*[4].) Andere dagegen erklärten die Worte des Apostels strenger und dehnten sie auf den Gesang in der Kirche aus; so verbieten die Didascalia 318 patrum (um 375) ausdrücklich den Frauen die Teilnahme an der Psalmodie[5]. Einige verboten den Frauen, so laut zu singen, daß ihre Stimme gehört wurde, so Cyrillus von Jerusalem. Der Katechet Isidor von Pelusium (c. 370 — c. 440) meinte, den Frauen sei das Singen in der Kirche nur deshalb erlaubt worden, weil ihre Neigung zur Geschwätzigkeit sie sonst hätte verleiten können, während des Gottesdienstes zu sprechen; als sie aber auch so vor der Sünde sich nicht hüteten, sei es ihnen verboten worden. Das Concilium Altisiodorense 578 verbot dann allgemein den Gesang von Frauen und Jungfrauen in der Kirche[6].

Aus der ausgezeichneten Stellung der Psalmen im Gebet und Gesang begreift sich, daß man bald dazu kam, sie auswendig zu lernen. Die Aufforderung dazu richteten die Väter an Mönche und Kleriker, wie an Knaben und Mädchen, die sich dem Dienste Gottes weihen wollten. Pachomius, der die erste Klosterregel schrieb, verpflichtete seine Mönche zum Erlernen des Psalters[7].

---

[1] In seiner Erklärung von Ps. 140 (Migne, Patr. Graec. LV, 425) belehrt er uns, daß dieser Psalm von fast allen auswendig gewußt war und täglich in der Abendversammlung gesungen wurde.

[2] Gerbert, de cantu I, 39.

[3] Sein Biograph Cyprian berichtet: *Adiecit etiam atque compulit, ut laicorum popularitas psalmos et hymnos oraret, altaque et modulata voce, instar Clericorum alii graece, alii latine prosas antiphonasque cantarent.* (Migne, Patr. Lat. LXVII, 1008.)

[4] Venantius Fortunatus, poema in laud. cler. Paris. (Patr. Lat. LXXXVIII, 104.)

[5] Battifol, hist. du brév. 6. Anm.

[6] Gerbert, de cantu I, 40.

[7] Migne, Patr. Gr. XL, 949. Pleithner, ält. Breviergesch. 142.

Nach Epiphanius beschäftigten sich die Mönche des Ostens mit dem Absingen von Psalmen, häufigem Gebet und Rezitation der heiligen Schriften, was sie alles aus dem Gedächtnisse vortrugen [1], und Hieronymus gibt dem Mönch Rusticus den Rat: »nimmer entschwinde das Buch deiner Hand oder deinen Blicken; die Psalmen mußt du wörtlich auswendig lernen [2].« Für die Frauenklöster bezeugt uns diese Übung die Vita der Eupraxia, die auf ihre Bitte um Aufnahme in das Kloster die Antwort erhielt, sie müsse das Psalterium lernen, wenn sie bleiben wolle [3]. Hieronymus zollt den Frauen des Klosters der hl. Paula zu Jerusalem großes Lob, daß sie streng auf Erfüllung dieser Obliegenheit hielten: »Keine Schwester darf bleiben, wenn sie nicht die Psalmen kennt [4].« Sogar kleine Mädchen sollten dazu angehalten werden, wie Hieronymus der römischen Matrone Laeta mit Rücksicht auf ihre Tochter anrät [5]. Das 2. Konzil von Nicäa stellt wohl nur das unumgänglich Notwendige auf, wenn es die Bischofsweihe von der Kenntnis des Psalters abhängig machte [6], da der Erzbischof Gennadius von Konstantinopel in diesem Falle sogar die Priesterweihe versagte [7]. Noch Gregor der Große verweigerte aus diesem Grunde einem Priester die Bischofsweihe [8].

Kaum gab es eine gemeinsame Betätigung christlichen Glaubens, bei welcher der Psalter nicht in Ehren stand. Vor allem bei den Nacht- und Tagesstunden, die dem gemeinsamen Gebete und Gesange gewidmet waren. Wir wissen aus Cassian [9], daß manche orientalische Mönche jede Nacht 20, ja 30, wenn nicht noch mehr Psalmen zu singen pflegten. Sogar bei Trauerfestlichkeiten war die Psalmodie im Gebrauch. Aus dem Osten sei dafür Zeuge der hl. Chrysostomus, der erklärt [10]: »Wenn die Gläubigen in der Kirche die Nacht hindurch wachen, ist David der erste, mittlere und letzte. Will man beim Morgengrauen Hymnen singen, so ist David der erste, mittlere und letzte. Bei den Trauerzügen ist David der erste, mittlere und letzte. In den Klöstern der Jungfrauen, die Maria nachahmen, ist David der erste, mittlere und letzte.«

[1] Patr. Gr. XLII, 829.
[2] Patr. Lat. XXII, 1078.
[3] Bolland. 13 Mart. tom. II, 267).
[4] Epist. 108 ad Eustoch. (Patr. Lat. XXII, 896.)
[5] Ep. 107 ad Laetam. (ib. 871.)
[6] Gerbert, de cantu I, 166.
[7] Nicephorus, XV, 23 (Gerbert l. c., Patr. Gr. CXLVII, 68.)
[8] Epist. 48. (Patr. Lat. LXXVII, 778.)
[9] Cassian, de coen. inst. II, 2. (Patr. Lat. XLIX 77.)
[10] Homil. 6, de poenit. Gerbert I, 61.

Auf die Trauerfestlichkeiten allein bezieht sich eine schöne Stelle in seiner Erklärung des Hebräerbriefes (hom. 10): »Bedenke, was du zu jener Zeit (des Begräbnisses) psallierst: Kehre ein, meine Seele, in deine Ruhe, weil der Herr dir wohlgetan. Und wiederum: Ich fürchte kein Übel, weil Du bei mir bist. Und wiederum: Du bist mir Zuflucht vor der Trübsal, die mich umringt. Bedenke, was diese Psalmen bedeuten. Wenn du in Wirklichkeit glaubst, was da sagst, dann ist es überflüssig, zu trauern und zu weinen.« Die apostolischen Konstitutionen schreiben für Trauerfeierlichkeiten die Psalmen 12, 114, 115 u. a. besonders vor, die auch noch heute bei solchen Gelegenheiten im Gebrauche sind. Aus dem Westen haben wir den Bericht über die Bestattung des hl. Cyprian und eine große Reihe von Zeugnissen aus den Katakomben[1]. Die Verwendung der Psalmen beim häuslichen Gebete bezeugt für die italische Kirche schon Tertullian, der die christlichen Ehegatten ermahnt, im Psalmensingen miteinander zu wetteifern[2]. Vor und nach den Mahlzeiten und vor dem Schlafengehen pflegte man in gleicher Weise zu psalmodieren, wie uns z. B. schon Clemens Alexandrinus überliefert[3].

Was hingegen die Messe betrifft, so nahm die Lesung aus der heiligen Schrift und das Gebet des Zelebranten einen großen Raum ein, und es blieb für den Gesang nicht mehr viel Gelegenheit übrig. Zwar sang man während der Kommunion der Gläubigen den Psalm 33, wegen der Worte: *gustate et videte, quoniam suavis est Dominus* (V. 9), und den Psalmgesang zwischen Lesung und Predigt (heute Graduale) erwähnt schon Tertullian[4], aber alle andern Messgesänge sind spätern Datums.

Der überragende Gebrauch der Psalmen[5] erklärt sich nicht nur

---

[1] Pleithner, l. c. 73, macht auf die eigentümliche Tatsache aufmerksam, daß Justinus Martyr den Wortlaut der Bücher des alten Testamentes nur sehr ungenau zitiert (wohl nur aus dem Gedächtnis), die Psalmen dagegen fast immer wörtlich genau, ja er führt ganze Psalmen dem Wortlaute nach an. Mit Recht erklärt Pleithner diese Erscheinung aus der täglichen Übung des Psalmgebetes.

[2] Lib. 2 ad uxor. 9. (Patr. Lat. I, 1304.)

[3] Stromata 7. Gerbert, de cantu I, 141.

[4] Probst, Liturgie der 3 ersten Jahrh., Tübingen 1870, 363.

[5] Der hl. Chrysostomus sucht zu erklären, warum man die Psalmen nicht nur bete, sondern auch singe: als Gott sah, daß viele Menschen träge seien und sich zu geistlichen Lesungen nur schwer verstünden, wollte er es ihnen leicht machen und fügte zum prophetischen Worte die Melodie, damit alle, durch den Reiz der Modulation erfreut, freudig ihm Lieder sängen. In Ps. 41, 1. (Patr. Gr. LV, 156.)

aus der jüdischen Tradition, die in vielen Stücken für die Christen vorbildlich war, sondern auch aus ihrem Inhalt. Man hat mit Recht hervorgehoben, daß es eigentlich keine religiöse Stimmung gibt, die nicht in einem Psalm ihren poetischen und frommen Ausdruck gefunden habe. Diese Beobachtung ist alt; schon Athanasius [1] faßt sie in folgenden Worten zusammen: »Die Worte dieses Buches (des Psalters) umschließen das ganze menschliche Leben, alle Zustände des Gemütes und Bewegungen der Gedanken . . . Magst du der Buße oder des Bekenntnisses bedürfen, mag dich Trübsal und Versuchung befallen; mag jemand Verfolgung überstanden haben oder ihr durch sich Verstecken entronnen sein; ist einer traurig und betrübt, oder aber ist ihm Glück widerfahren, der Feind besiegt, und will er dem Herrn Lob, Dank und Preis darbringen — für alles das kann er aus den Psalmen hinreichenden Stoff auswählen, und das, was sie enthalten, Gott wie sein eigen Werk darbringen.« Ambrosius [2] nennt den Psalm »die Segnung des Volkes, den Ruhm Gottes, das Lobpreisen der Gemeinde, den Beifall aller, die Sprache der Versammlung, die Stimme der Kirche, das süßtönende Bekenntnis des Glaubens, die ehrfurchtsvolle Andacht, die Freude der Freiheit, der Ruf der Wonne, der Widerhall der Seligkeit«.

Bei der Beteiligung des ganzen Volkes an der Psalmodie mochten Mißbräuche vorkommen; leicht konnte der Gesang in ein Geschrei ausarten und in mechanisches Absingen. Dem gegenüber dringen die Väter immer darauf, daß man nicht nur mit dem Munde, sondern auch mit dem Herzen psallieren müsse, gemäß der Vorschrift des Apostels [3]. Aber auch die Taten sollen mit dem übereinstimmen, was man singt, wie schon im Buche der Weisheit steht: nicht schön ist das Lob Gottes im Munde der Sünder. Origines schärft ein [4], nur der sei würdig, dem Herrn zu psallieren, der nicht den rauhen Klang der Sünde hervorbringe, dessen Zunge nicht lästere, und dessen Geist der Üppigkeit abhold sei. Ähnliche

---

[1] Ep. ad Marcellinum. (Patr. Gr. XXVII, 42.) Übrigens behandelt der ganze Brief dies Thema in breiter Darstellung.

[2] Vorrede seines Psalmenkommentars (Patr. Lat. XIV, 924): *Psalmus enim benedictio populi est, dei laus, plebis laudatio, plausus omnium, sermo universorum, vox ecclesiae, auctoritatis plena devotio, libertatis laetitia, clamor iocunditatis, laetitae resultatio.* Die Manichäer verwarfen das alte Testament, und damit den Psalter und die Psalmodie, weswegen sie der hl. Augustinus besonders tadelt, Confess. IX, 4. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 766.)

[3] Psallam spiritu, psallam et mente. I. Corinth. XIV, 15.

[4] Homil. 6 in Judic. (Migne, Patr. Gr. XII, 977.)

Aussprüche stammen von Eusebius, Ambrosius, Chrysostomus[1]. Sehr schön sind diese Gedanken in dem Spruche niedergelegt, der bei der Segnung der liturgischen Sänger in Afrika üblich war[2]: *Vide, ut quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobes.*

Für die Entwicklung des liturgischen Gesanges wie der abendländischen Musik im allgemeinen war es von Bedeutung, daß die Instrumente von Anfang an von den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen ausgeschlossen wurden. Das geräuschvoll üppige Wesen, welches sie in den heidnischen Theatern und bei den Gelagen entfalteten, stimmte schlecht zu der ernsten Ehrbarkeit der Christen, die allem die Sinnenlust Fesselnden abhold waren. »Wir brauchen«, sagt Clemens von Alexandrien[3], »nur ein Instrument, das friedebringende Wort allein . . . nicht dagegen das alte Psalterium, die Tuba, Pauke und Flöte, die diejenigen lieben, welche sich zum Kriege üben.« Ähnlich Eusebius[4]: »wir singen Gottes Lob mit lebendigem Psalterium, beseelter Cithara und geistlichen Liedern. Denn Gott wohlgefälliger und lieblicher als alle Instrumente ist der Einklang des ganzen christlichen Volkes, indem wir in allen Kirchen Christi, einträchtigen Sinnes und gleichgestimmten Herzens, in Psalmen und Liedern singen.« Eusebius sagt dies im Gegensatz zu der Übung der Juden, welche ehemals beim Psalmgesange den Instrumenten eine hervorragende Stellung angewiesen hatten, und fährt dann fort: »Das sind der Psalmgesang und die geistlichen Lieder, wie sie bei uns gebräuchlich sind, laut der Vorschrift des Apostels. Unsere Cithara ist der ganze Leib, durch dessen Bewegung und Werke die Seele Gott einen geziemenden Hymnus singt, und unser zehnsaitiges Psalterium ist die Verehrung des heiligen Geistes durch die fünf Sinne des Körpers und ebenso viele Tugenden des Geistes.« Ein ähnliches Bild gebraucht Chrysostomus an einer Stelle, die in prachtvoller Ausführung die Wirkungen geistlicher und profaner Musik miteinander vergleicht[5]:

---

[1] Augustinus sagt sehr schön in seiner Erklärung des 32. Psalms: *Cantate vocibus, cantate cordibus, cantate oribus, cantate moribus.* (Migne, Patr. Lat. XXXVI, 277.) Andere Ansprüche dieser Art bei Gerbert, de cantu I, 236 ff.

[2] Auf Beschluß des 4. Konzils zu Karthago, vgl. Gerbert I, 239.

[3] Paedag. II, 4. (Migne, Patr. Gr. VIII, 443.)

[4] In Psalm. 91. (Migne, ebenda, XXIII, 1171 ff.)

[5] Psalm XLI. 2. (Patr. Gr. LV, 158.) In der Erklärung von Psalm 150 (Patr. Gr. LV, 497) meint Chrysostomus, den Juden sei der Gebrauch der Instrumente erlaubt gewesen, *propter eorum imbecillitatem, et quod eos in caritate et concordia temperarent, et mentem eorum excitarent, ut lubenter facerent, quod eis erant utilia et quod per talem animi delectationem rellet eos ad maius studium revocare.*

»hier bedarf es keiner Cythara, oder gespannter Saiten, nicht des Plektrums noch überhaupt eines Instrumentes, sondern, wenn du willst, kannst du dich selbst zum Instrument machen, wenn du das Fleisch kreuzigest und mit dem Körper schönen Wohlklang erstrebst.« Von besonderem Interesse ist die Argumentation der *Quaestiones et responsiones ad orthodoxos*, um 370[1]. Auf die Frage: »Wenn die Gesänge von den Ungläubigen zur Verführung erfunden, denen aber, die in dem Gesetze standen, gestattet worden sind um ihres geistigen Kinderzustandes willen, warum haben die, welche die vollkommenen und von der Weise jener abweichenden Lehren der Gnade erhalten haben, in den Kirchen doch Gesänge, ganz ebenso wie jene kindlichen, im Gesetze stehenden Leute?« erfolgt die Antwort: »Nicht das Singen an sich gehört der Kinderstufe an, sondern das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen. Daher sind in den Kirchen bei den Gesängen die Instrumentalbegleitung und die andern kindischen Zugaben abgeschafft und nur das pure Singen beibehalten worden. Denn das Lied erweckt die Seele zu einer glühenden Sehnsucht nach dem, was im Liede dargestellt ist; es besänftigt die vom Fleisch aufsteigenden Leidenschaften; es wehrt die uns von den unsichtbaren Feinden erregten bösen Gedanken ab; es betaut die Seele, daß sie fruchtbar wird in der Hervorbringung mannigfaltiger Güter; es macht die frommen Kämpfer edel und stark in bezug auf das Ertragen furchtbarer Übel; es wird den Frommen zu einer heilenden Salbe aller Wunden, die das Leben schlägt: ‚Schwert des Geistes' nennt Paulus das Lied, weil es die frommen Krieger wider die unsichtbaren Feinde wappnet; denn es ist ‚Wort Gottes', welches, wenn es im Geiste bewegt, gesungen und vorgetragen wird, die Kraft hat, die Dämonen zu vertreiben. Alles dies gibt der Seele die Fähigkeit, sich in den Tugenden der Frömmigkeit zu vervollkommnen, und kommt durch die Kirchengesänge den Frommen zu.«

Gegen die Verwendung edler Instrumente bei der privaten Andacht hatte man nichts einzuwenden, wie die weitere Bemerkung des alexandrinischen Katecheten deutlich macht[2]: »wenn du zur

[1] Die Übersetzung nach Harnack, Diodor von Tarsus (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur von Gebhardt und Harnack, Neue Folge, VI. Band 1901, Heft 4, S. 131. Der griechische Originaltext steht ebenda S. 35, Anm. 2. Eine andere Frage über den Kirchengesang wird ebenda S. 102 gestellt und beantwortet. (Frage 64, resp. 54.)

[2] Clemens Alex. Pädag. l. c. Lyra und Cythara waren in der Kaiserzeit dasjenige, was während der ital. Renaissance die Laute und heute das Klavier

Lyra oder Cithara singen oder psallieren kannst, so wird dich kein Tadel treffen; denn du ahmest dem jüdischen König nach[1].«

Vom Gesange suchten die Lehrer der Kirche alles Lärmende und Laszive fernzuhalten. Besonders eiferten sie gegen die Chromatik, die damals in der Profanmusik noch gebraucht worden sein muß, obwohl schon lange vor Christus Enharmonik und Chromatik ihre ehemals herrschende Stellung aufgegeben und der Diatonik den Vortritt gelassen hatten. Klassisch ist in dieser Beziehung die Mahnung des Clemens von Alexandrien[2]: »nur bescheidene und züchtige Harmonien soll man zulassen, weichliche dagegen und solche, welche den Sinn betäuben, soviel wie möglich fernhalten. Denn sie verleiten mit ihren unreinen und gekünstelten Tongängen zu einem überfeinen, erschlaffenden Lebenswandel; ernste und zur Enthaltsamkeit führende Modulationen hingegen lassen Trunkenheit und Zügellosigkeit nicht aufkommen. Chromatische Harmonien also und leichtsinnige, wie sie Mode sind bei unzüchtigen Trinkgelagen, wo man sich mit Kränzen schmückt, und die Musik der Buhlerinnen soll man durchaus meiden.« Trotzdem muß es gelegentlich in einzelnen orientalischen Gemeinden beim Gottesdienst sehr geräuschvoll hergegangen sein: in Milet wenigstens wurden zur Zeit des Athanasius Hymnen mit Händeklatschen und Tanzbewegungen begleitet, eine Gewohnheit, gegen die der Heilige beständig kämpfte[3].

Die Ausführung der Psalmodie war in den ältesten Zeiten des Christentums fast ausschließlich einem Einzigen übertragen. Diese älteste Form der christlichen Psalmodie, das psalmodische Solo, ist eine Kopie der synagogalen Praxis und der Vorsänger in den christlichen Versammlungen der Nachfolger der jüdischen Vorsänger im Tempel und in der Synagoge. Wie diese Psalmodie bei den Juden ausgeführt wurde, erkennt man noch heute z. B. am 135. Psalm, dessen sämtliche Verse mit den Worten *Quoniam in aeternum misericordia eius* schließen. Sie bildeten den Refrain des Volkes auf die vom Solisten vorgetragene erste Partie des Psalmverses.

---

ist: das bessere Gesellschaftsinstrument und allseitig in Gebrauch, während die Flöte, das liturg. Instrument der heidnischen Feste, von den Christen perhorresziert wurde.

[1] Probst, l. c. 262: »Die bei den Agapen und Mahlzeiten herrschende Stimmung vertrug sich mit Gesang und (instrumentaler) Musik.«

[2] Clemens Alex. Paedag. l. c.

[3] Theodoret, haeret. fab. IV, 7. (Patr. Gr. LVIII, 426.) Es war im Orient überhaupt Sitte, den religiösen Gesang in dieser Weise und mit Instrumenten zu begleiten. Davon machte sogar der altjüdische Tempelgesang keine Ausnahme.

Das psalmodische Solo mit eingeschalteten Partien des Volkes (auch Exklamationen, wie in Psalm 32 und 88) ist also eine alte Tradition des Judentums. Ihre Aufnahme in den christlichen Gottesdienst ist leicht zu begreifen, da die Christen im Anfang sich an den liturgischen Übungen der Juden weiter beteiligten, und mancher Kantor, der in der Synagoge seines Amtes gewaltet, mag später seine Kunst in den Dienst des Christentums gestellt haben. Ein positives Zeugnis für diesen Hergang ist uns indessen durch den Juden Philo und den Kirchenhistoriker Eusebius gegeben. Nach jenem war die geschilderte Psalmodie bei der jüdischen Sekte der Therapeuten in großem Ansehen; da deren liturgische Gewohnheiten sich auf jüdischer Grundlage aufbauten, so muß man annehmen, daß auch die Solopsalmodie aus der Synagoge stammte. Dieselbe Art des Psalmgesanges war in den christlichen Gottesdiensten der ersten Jahrhunderte fast ausschließlich in Gebrauch, und Eusebius sagt geradezu, daß die Beschreibung des Philo für die christliche Praxis seiner Zeit genau zutreffe[1].

Der Vorsänger in den liturgischen Versammlungen der Christen begann, indem er die Überschrift des Psalmes mitteilte, den er vortrug. So war es in der griechischen, wie in der lateinischen Kirche. Vielfach erklärt der hl. Ambrosius auch die Überschriften der Psalmen, über welche er predigte, und die er vorher vom Solisten hatte singen lassen, so bei Psalm 54, 65, 88 und 92[2]. Für das Antworten des Volkes auf die Partie des Vorsängers haben die griechischen Autoren die Bezeichnungen ὑποψάλλειν, ὑπηχεῖν, ὑπακούειν, die Lateiner *succinere*, *respondere*, und diese Art des Psalmsingens heißt bei letzteren *Cantus responsorius*, der also gesungene Psalm *Psalmus responsorius*. Für die Kirche von Jerusalem

[1] Das die Psalmodie der Therapeuten Betreffende ist aus Philo, de vita contemplativa, in der Kirchengeschichte des Eusebius II, 17, zusammengestellt worden.

[2] Eine Erinnerung daran bieten in der heutigen Liturgie Formeln, wie *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae, Lectio epistolae b. Pauli Apostoli ad Romanos, Sequentia S. Evangelii secundum Joannem.* Die St. Galler Handschrift 381 gibt p. 98 unter den Versus ad repetendum zum Introitus Jubilate (Dom. II. post Albas) an zweiter Stelle den V. *Canticum psalmi resurrectionis*, die Überschrift von Ps. 65. Dazu vergleiche man, was Cassiodor im 2. Kap. der Einleitung seiner Psalmenerklärung bemerkt: *Usus ecclesiae catholicae spiritus sancti inspiratione generaliter et immobiliter tenet, ut quicunque eorum* (d. h. der Psalmen) *cantandus fuerit, qui diverso nomine praenotantur, lector aliud praedicare non audeat, nisi psalmos David. Quodsi essent proprii, id est aut Idithun aut Filiorum Core aut Asaph aut Moysi, eorum nomina utique praedicarentur, sicut in Evangelio fit, quando aut Marci aut Matthaei aut Joannis vocabula pronuntiantur.* (Migne, Patr. Lat. LXX, 14.)

ist diese Psalmodie in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. bezeugt in dem Reisebericht der Pilgerin Eutheria (c. 380[1]); und die apostolischen Konstitutionen (c. 400) sagen ausdrücklich, daß das Volk die Akrostichia nachpsalmieren solle[2]. Dieser Responsorialgesang konnte verschieden gestaltet sein. Wenn die Menge dem Vorsänger Vers für Vers antwortete, entstand eine Form, die dem heutigen Vortrag der Allerheiligenlitanei ähnlich ist; sie bot keine Schwierigkeiten und war schon den Juden bekannt[3]. Mehr in Übung war jedoch diejenige Form des *Cantus responsorius*, bei welcher die Gemeinde immer mit demselben Refrain antwortete[4]. Dieser konnte dem Psalm entnommen sein oder sonst eine Sentenz enthalten. Bei ihrer Auswahl gab man, nach dem Zeugnis des hl. Chrysostomus[5], solchen Texten den Vorzug, in denen ein erhabener dogmatischer Gedanke seinen prägnanten Ausdruck fand. So war der von den Juden herübergenommene Ruf *Amen*[6], das gewissen Psalmen hinzugefügte *Alleluia*, sowie die kleine Doxologie *Gloria Patri et Filio* ebenfalls zuerst ein *Versus responsorialis*. Übereinstimmend erwähnen die Kirchenhistoriker[7] ein Beispiel solchen Responsorialgesanges bei Gelegenheit der Verfolgung des Athanasius und seiner Christen in Alexandrien; der Heilige gab den Befehl, der Diakon solle einen Psalm vorsingen und das Volk nach jedem Verse antworten: *quoniam in aeternum misericordia eius.* Auch

[1] *Psalmi responduntur*, sagt sie bei der Beschreibung des Nachtoffiziums (vgl. den Auszug in Duchesne, origines, S. 471); den Psalmus responsorius erwähnt sie in demselben Zusammenhange (ebenda, S. 480 u. a.). Über diese Termini vgl. Dom Cabrol, Etude sur la Peregrinatio Silviæ, Paris 1895, 59 ff. Bis vor kurzem schrieb man diese Schrift einer Silvia zu; die neuesten Forschungen erklären sie jedoch für das Werk einer Spanierin Eutheria. Vgl. darüber die Revue des questions historiques, LXXIV, p 367—397, und die Revue bénédictine XXIV, p. 458. Gegen C. Meister, de itinerario Aetheriae, 1909, der die Abfassung der Schrift ins 6. Jahrh. (um 530) verlegt, vgl. C. Weymann im Histor. Jahrb. der Görresgesellschaft, 1909, S. 886, und die Rassegna Gregoriana, Rom, VIII, p. 535 ff. Im Lit. Zentralblatt 1910 S. 593 spricht sich jedoch Weymann in einem für Meister günstigeren Sinne aus.

[2] II, 57: *Καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω.* Sozomenus nennt die kurzen Antworten des Volkes Akroteleutia. Probst, Lehre und Gebet in den ersten Jahrhunderten, S. 262, erklärt: Akrostich bedeutet zwar gewöhnlich den Anfang einer Schriftreihe, bisweilen aber auch den Schluß derselben.

[3] Pleithner, ält. Geschichte des Breviers, S. 65.

[4] Ähnlich wird noch heute Psalm 94, *Venite exsultemus domino*, in der Matutin gesungen.

[5] Chrysostomus zu Ps. 117. (Migne, Patr. Gr. LV, 328.)

[6] Schon zur Zeit des Apostel Paulus erwiderten die Fremden und des Gebetes Unkundigen dem Vorsänger und -beter das Amen, um ihre Gemeinschaft mit ihm darzutun. I. Corinth. XIV, 16.

[7] Sokrates, Sozomenus, Theodoret, wie auch Athanasius selbst. Gerbert I, 47.

in Antiochien war diese Übung bekannt. Als die Reliquien des Bischofs Babylas (unter Kaiser Julian) dorthin übertragen wurden, antwortete das Volk dem Vorsänger mit dem Verse: *confusi sunt omnes, qui adorant sculptilia, qui gloriantur in simulacris.*

In der lateinischen Kirche war der *Cantus responsorius*, das psalmodische Solo mit dazwischentretenden Versen des Volkes, von Anfang an heimisch. Es mögen sogar die ersten Verkünder des Evangeliums im Okzident gewesen sein, welche den Psalmgesang daselbst einführten, soweit es zweckmäßig war, die Zusammenkünfte der Christen mit Gesang auszustatten. Schon Tertullian, den man als Zeugen für die römische Praxis ansehen darf[1], erwähnt den *Cantus responsorius*. Für seinen Gebrauch in der mailändischen Kirche zeugt an verschiedenen Stellen Augustinus; Ausdrücke, wie *voces psalmi, quas audivimus* (vom Vorsänger vorgetragen) *et ex parte cantavimus*[2] (bezieht sich auf die eingeschobenen Verse des Volkes) oder *psalmo, quem cantatum audivimus, cui cantando respondimus*[3], sind in seinen Schriften nicht selten. Auch Isidor, der große Vertreter der spanischen Kirche, belehrt uns über das hohe Alter dieses Gebrauches, und zwar beschreibt er die responsoriale Psalmodie genau in ihrer ursprünglichen Form[4].

Der *Cantus responsorius* wurde besonders gern im Anschluß an eine Lesung angewendet; durch die Worte der heiligen Schriften angeregt, hatte das Volk Gelegenheit, seine gehobenen Empfindungen und frommen Entschlüsse dem Herrn in Tönen darzubringen; auch brachte der Gesang etwas Abwechslung und beugte der Ermüdung und dem Nachlassen der Aufmerksamkeit vor. In diesem Sinne ist die Vorschrift der apostolischen Konstitutionen (II, 57) zu verstehen, daß »nach je zwei Lesungen ein anderer (als der Vorlesende) die Hymnen des David psallieren und das Volk in die letzten Worte der Verse einfallen solle«.

Der Psalmsänger, Psaltes, Psalmista oder Cantor, Praecentor, *Pronuntiator psalmi, Psalmorum modulator et phonascus*, wie er

---

[1] Also Bäumer, Breviergesch. 41. Tertullian, de orat. 27. (Migne, Patr. Lat. I, 1301.)

[2] In Psalm 26, 2. (Patr. Lat. XXXVI, 199), vgl. Tommasi (op. Greg. M. Bd. XI) praef. XXXVII.

[3] In Psalm 46, 1. Ib. 525. Weitere Beispiele aus den Schriften des Ambrosius und Augustinus bei Tommasi praef. XXXVIII ff.

[4] De offic. I, 8: *Responsoria ab Italis longo ante tempore sunt reperta* (d. h. der responsoriale Gesang ist nicht so spät vom Orient nach Italien gebracht worden, wie der antiphonische, sondern war daselbst früher im Gebrauch) *et vocata hoc nomine, quod uno canente, chorus consonando respondeat.* (Patr. Lat. LXXXIII, 744.)

genannt wird[1], genoß im Orient wie im Okzident liturgische Vorrechte. Bei den Therapeuten wählte man zu diesem Amte nur Männer, die nicht nur durch künstlerische Tüchtigkeit, sondern auch durch würdigen Lebenswandel sich empfahlen[2]. Ähnlich entwickelte sich auch im Christentum ein Ordo kirchlicher Sänger. Sie waren mit den Lektoren, welche die Lesungen aus den heiligen Schriften vorzutragen hatten, zuerst durchaus nicht identisch. In einem dem hl. Ignatius zugeschriebenen Briefe[3] an die Bewohner von Antiochien werden die Cantores neben den Lectores unter den niedern Ordines aufgezählt; es heißt daselbst: »ich grüße die Subdiakonen, Lektoren, Kantoren, Ostiarier und Exorzisten.« Hier sind Lektoren und Kantoren verschiedene Persönlichkeiten. Auch in den apostolischen Konstitutionen[4] sind sie immer auseinandergehalten. Es muß vorgekommen sein, daß solche ihre Kunst im Vorsingen zeigen wollten, die nicht den Beruf dazu hatten; darum ermahnt das Konzil von Laodicea (um 350), außer den kanonischen Sängern, die auf den erhöhten Platz stiegen und aus dem Pergament vortrügen, solle niemand in der Kirche allein singen (can. 17). Hiernach hatte der Vorsänger seinen eigenen und, damit ihn alle sehen und hören konnten, erhöhten Platz. So war es schon in der Synagoge[5], und so ist es im Mittelalter geblieben. An anderer Stelle (can. 23) bestimmt dasselbe Konzil die Aufgabe der Lektoren mit Vorlesen, die der Kantoren mit Vorsingen.

Der Gegensatz von Lektoren und Kantoren, der zuerst deutlich hervortritt, hat sich später verwischt, und es kam vor, daß einer Lektor und Kantor zugleich war[6]; nach Zonaras beschäftigten sich noch die Lektoren seiner Zeit mehr mit dem Gesang als mit der Lesung[7]. In Alexandrien konnte das Amt des Lektor und Kantor auch Katechumenen zugeteilt werden, sonst nur Getauften[8]. Bei

[1] Pleithner, älk. Gesch. d. Breviergeb., S. 62.

[2] Eusebius l. c., vgl. auch Gerbert, de cantu I, 20.

[3] Migne, Patr. Gr. V, 908.

[4] Const. Apost. VIII, 28; Kap. 47 wird ihnen eingeschärft, sich von dem Würfelspiel und der Unmäßigkeit fernzuhalten. Auch in der Liturgie des Markus und Jakobus sind die Psalmisten mit unter die kirchlichen Ordines gerechnet.

[5] Amalar., de Off. III, 17. (Migne, Patr. Lat. CV, 1123.)

[6] Sozomenus IV, 3 berichtet dies von einem Martyr Martianus. (Migne, Patr. Gr. LXVII, 116.)

[7] Gerbert, de cantu I, 33.

[8] Daraus geht auch hervor, daß der Vorsänger in der eigentlichen Messe nicht beschäftigt war. Auch in der gregorianisch-römischen Liturgie kommt der Cantus responsorius nur in dem Teile der Messe vor, der dem Offertorium vorausgeht. (Über die Umgestaltung der Antiphona ad Offerendum in einen Cantus responsorius später.)

den lateinischen Vätern ist die Anwendung der Bezeichnung Lektor für den Solisten etwas ganz Gewöhnliches.

Auf den römischen Inschriften von der 2. Hälfte des 4. Jahrh. an wird nicht selten der Vorsänger rühmend gedacht. »*Psallere et in populis volui modulante profeta*«, heißt es auf dem Grabstein eines Leo, der später Bischof wurde; auf demjenigen eines Diakon Redemptus: »*dulcia nectareo promebat mella canore, profetam celebrans placido modulamine senem*«. Aus dem Anfang des 5. Jahrh. stammt ein Epitaph auf einen Archidiakon Sabinus, »der Psalmen in kunstreichen Weisen modulierte und die heiligen Worte in mannigfachen Tönen sang«. Von einem andern heißt es einfach: »er war Sänger der davidischen Lieder[1].«

Eine durchgreifende Neuerung im Kirchengesange bedeutete die chorische Psalmodie, die um die Mitte des 4. Jahrh. zu hervorragender Anwendung gelangte. Sie bestand darin, daß zwei Chöre im Vortrag der Psalmverse einander ablösten unter Zuhilfenahme einer und derselben Melodie für beide Chöre und alle Psalmverse. Sie stammt ebenfalls aus dem Judentum. Schon David hatte die Teilung der Tempelsänger in Chöre angeordnet, die offenbar die Psalmen chorweise sangen und einander antworteten (I. Paralip. 6, 31 ff.), und den Therapeuten war die Psalmodie im Wechselchor wohl bekannt[2].

Über ihre Aufnahme in die christlichen Gottesdienste besitzen wir zwei Überlieferungen. Nach Socrates[3] wäre es der hl. Ignatius gewesen, der den Gebrauch im Wechselgesang vorzutragender Hymnen in die Kirche einführte. Es sei ihm in einem Gesichte gezeigt worden, daß die Engel die heilige Dreifaltigkeit im Wechselchor besängen, und er habe diese Weise seiner Kirche übergeben, von wo sie auf alle andern Kirchen übergegangen sei. Theodoret[4] dagegen schreibt ihre Einführung dem Flavian und Diodor zu, zwei antiochenischen Mönchen aus der Zeit des semiarianischen Bischofs Leontius (344-357). Beide Berichte stimmen darin überein, daß die neue Gesangsweise sich von Antiochien aus verbreitet habe, und das ist auch ohne Zweifel richtig. Die Überlieferung des Socrates hat wenig Glauben gefunden[5], und was diejenige des Theodoret anbelangt, so wird sie durch einen Zeitgenossen des

---

[1] Duchesne, origines 161.
[2] Eusebius-Philo l. c.
[3] Hist. Eccl. VI, 8. (Migne, Patr. Gr. LXVII, 692.)
[4] Hist. Eccl. II, 19 (resp. 24). (Migne, Patr. Gr. LXXXII, 1060.)
[5] Gerbert, de cantu I, 41.

Flavian und Diodor, den Theodor Mopsvestenos, dahin ergänzt[1], daß die zwei Mönche die neue Gesangsweise aus der syrischen Kirche in die antiochenische hinübergebracht haben.

In der ersten Hälfte des 4. Jahrh. gab es in den großen Kirchen des Orients, Alexandrien, Jerusalem, Antiochien, Odessa, Gemeinschaften frommer Männer und Jungfrauen, die sich zu gemeinsamem Leben zusammentaten, um, von der Welt getrennt, Gott in inniger Weise zu dienen. In Syrien nannte man sie Monazontes und Parthenae, und es ist bekannt, daß in solchen Vereinigungen die Anfänge des Ordenswesens liegen. Überaus groß war ihr Einfluß auf die Ausbildung der liturgischen Übungen; auf sie geht, wie wir noch sehen werden, u. a. die Einführung täglicher Vigilien zurück; hier ergab sich auch die Notwendigkeit der gemeinsamen Psalmodie in der Form des Wechselgesanges. Von den syrischen Klöstern ist dann die chorische Psalmodie durch Flavian und Diodor in die antiochenische Kirche übertragen worden[2].

Die chorische Psalmodie in der Form des Wechselgesanges trägt von Anfang an die Bezeichnung »Antiphonischer Gesang«. Man pflegt das Wort »Antiphone« einfach mit »Wechselgesang« zu übersetzen. Das kann aber nicht seine ursprüngliche Bedeutung sein. »Antiphone« ist ein Ausdruck der griechischen Musiktheorie, und »in Antiphonen singen« soviel, wie »in Oktaven singen[3]«. Da in den ersten Jahrhunderten nach Christus die griechische Musik Weltmusik war, wie das Griechische Weltsprache, und sie in Griechenland und Rom, Kleinasien und Afrika herrschte, so war auch den Musikern in Syrien bekannt, was »Antiphone« bedeutete. Man muß daher für die ursprüngliche Gestalt der christlichen Antiphonie einen Gesang in Oktaven annehmen. Eine Stütze dieser Ansicht liegt in der Tatsache, daß ein Wechselgesang in Verbindung mit Gesang in Oktaven für die ersten Jahrhunderte sich nachweisen läßt und zwar schon bei den Therapeuten. Bei der Beschreibung ihrer Vigilien bemerkt Philo-Eusebius[4], wie folgt: »auf einmal erheben sich alle von beiden Seiten . . . und bilden

[1] Nach Nicetas, thes. orth. fid. V, 30. Gerbert l. c.

[2] Vgl. auch Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne, s. v. Ariens, p. 2817 ff, und die daselbst angeführte Literatur.

[3] Pseudo-Aristoteles, Problem. 19, 39 bei Jahn, mus. script. (Leipzig 1895), S. 100: antiphonisch ist die Konsonanz der Oktave, und das Antiphone entsteht, wenn Männer und Kinder zusammen singen, deren Stimmen voneinander abstehen, wie z. B. die Nete e zur Hypate E.

[4] L. c.

zwei Chöre, den einen der Männer, den andern der Frauen. Jeder Chor wählt seinen Führer und Vorsänger, der zugleich durch die Würdigkeit seiner Person, wie in der Musik sich auszeichnet. Dann singen sie Hymnen zu Gott, in verschiedenen Metren und Melodien komponiert, bald alle zusammen, bald einander in schicklicher Weise antwortend. Hierauf . . . bilden sie aus den beiden Chören einen einzigen . . . wie die Juden, als sie durch das rote Meer zogen. An diesen Chor erinnert der Chor der frommen Männer und Frauen, wobei durch das Anstimmen und wechselweise Wiederholen der Lieder der tiefere Klang der Männerstimmen und der höhere der Frauenstimmen, wenn sie zusammensingen, eine liebliche und wahrhaft musikalische Symphonie herstellt.« Da nun Eusebius die Aussagen Philos über den Gesang der Therapeuten nicht nur akzeptiert, sondern die Übung seiner Zeit mit der Schilderung Philos als übereinstimmend erklärt, so hat es in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. zweifellos einen Oktavengesang in der christlichen Kirche gegeben, und zwar nicht nur bei den vom ganzen Volke gegebenen Antworten des Psalmus responsorius; es ist vielmehr sicher, daß schon früh Knaben zum Psalmsingen herangezogen wurden. Besonders seit der Befreiung der Kirche unter Konstantin begegnen wir in allen Kirchen des Orients und Okzidents Knaben, welche mit ihrer frischen und durchdringenden Stimme für die Lesungen und Gesänge verwendet wurden. Zu dieser Aufgabe wurden sie in besonderen Schulen erzogen, in denen sie unter der Aufsicht von Geistlichen zusammenlebten. Die meisten kirchlichen Würdenträger gingen durch diese Lektorenschulen, ja die klerikale Erziehung nahm mit ihnen ihren Anfang; Felix von Nola, Eusebius von Vercelli, die Päpste Liberius und Siricius und viele andere heilige Männer waren in ihrem Knabenalter Lektoren[1]. Im Orient sind diese Einrichtungen durch die Pilgerin Eutheria bezeugt, welche die Knaben Pisinni nennt, wie durch die apostolischen Konstitutionen (VIII 4). Hier werden die Knaben aufgefordert, das Kyrie eleison noch vor den anderen Anwesenden zu singen. Etwas später, zur Zeit des hl. Augustin, war ihnen sogar die responsoriale Psalmodie nach der Lesung zu Beginn der Messe überlassen[2]. Eine afrikanische Inschrift des beginnenden 6. Jahrh. nennt einen 5jährigen Lektor[3]. Von ihnen handelt das 2. Konzil von Toledo 531[4], und

[1] Duchesne, Origines, p. 334.
[2] Sermo 352 (Migne, Patr. Lat. XXXIX, 1550, vergl. auch XXXIV, 1049).
[3] De Rossi, Bulletin 1880, p. 20, 21.
[4] Labbe, Concil. IV, 1743.

das 2. Konzil von Vaison 529, welches unter dem Vorsitz des hl. Caesarius beschloß, die Priester, welche Pfarrer sind, sollten, wie es in Italien Brauch sei, *juniores lectores* zu sich nehmen und sie in der Psalmodie, den Lesungen u. a. unterrichten. Der Geschichtsschreiber der Vandalischen Verfolgung berichtet von 12 Singknaben aus Karthago, die wegen ihres Glaubens infolge des Verrates ihres Lehrers Teucharius vieles auszustehen hatten[1] (um 480). Gregor von Tours lobt an dem Lyoner Bischof Nicetius seine Bemühungen, Knaben am Gesange der Psalmen und Antiphonen teilnehmen zu lassen[2]. Die Regel des hl. Benedikt enthält gerade mit Rücksicht auf sie besondere Vorschriften[3]. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, daß es wenigstens vom 4. Jahrh. an einen Knabengesang in der ganzen Kirche gab. Sangen diese aber mit Männern zusammen, so ergab sich von selbst der Gesang in Oktaven. Man muß also unter Antiphone einen Gesang verstehen, bei welchem zwei Chöre verschiedener Stimmklassen einander ablösten oder zusammensangen, wobei sich der Gesang in Oktaven bewegte. Später wurde nur mehr der Wechselgesang als für das die Antiphonie Charakteristische angesehen, und dies ist die Bedeutung, die fortan mit dem Ausdruck verbunden blieb[4].

Von Antiochien aus verbreitete sich die Psalmodie im Wechselchor über die ganze christliche Welt, in die griechischen und lateinischen Kirchen. Schon um 375 war sie im ganzen Orient bekannt, wie aus dem erwähnten Schreiben des Basilius an die Einwohner von Neucäsarea zu ersehen ist. Basilius hatte bei ihnen den doppelchörigen Gesang eingeführt und begegnet ihren Vorwürfen wegen dieser Neuerung mit dem Hinweise darauf, daß jetzt überall so psalmodiert werde. Seine Beschreibung gibt ein klares Bild beider Arten der Psalmodie[5]: »Was aber den Vorwurf bezüglich der Psalmodie angeht, so habe ich darauf zu erwidern, daß sie in allen Kirchen Gottes übereinstimmend und wohlklingend eingerichtet ist. Nachts erhebt sich das Volk und geht zum Hause des Gebetes, und wenn es gebetet hat, geht es zur Psalmodie über. Und bald psallieren sie, in zwei Teile geteilt, einander abwechselnd, bald überlassen sie es einem Einzigen vor-

---

[1] Victor Uticensis, de persec. Vand. lib. 5. (Migne, Patr. Lat. LVIII, 248.)

[2] Gregor. Tur. de vitis Patr. 8. (Migne, Patr. Lat. LXXI, 1040.)

[3] Nach Kap. 45 sollen Knaben, die falsch singen, Schläge bekommen.

[4] Aber noch der späte byzantinische Theoretiker Bryennius (14. Jahrh. nennt Töne, die im Verhältnis 2 : 1 stehen, »Antiphonien«. Vergl. Reimann, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889 (V) S. 380.

[5] Epist. 209, 3. (Migne, Patr. Gr. XXXII, 763.)

zusingen, und alle singen nach; und wenn sie so in verschiedenartiger Psalmodie die Nacht zugebracht, so stimmen sie alle, wie aus einem Munde und aus einem Herzen, den Psalm der Buße an . . . Wenn übrigens dies der Grund ist, warum Ihr Euch von mir trennt, so müßt Ihr Euch in gleicher Weise trennen von den Ägyptern, Libyern, Thebäern und den Bewohnern von Palästina, Arabien, Phönizien und Syrien und denen, die um den Euphrat wohnen, mit einem Worte, von allen, bei denen Vigilfeiern und gemeinschaftliche Psalmodie in Ehren stehen.« Hier ist also hervorgehoben, daß die gemeinschaftliche Psalmodie besonders in den nächtlichen Vigilien gepflegt wurde. Antiphonische und responsoriale Psalmodie werden zusammen erwähnt in den gleichalterigen Didascalia 318 patrum[1], wo es, entsprechend der im Orient vorherrschenden Sitte, den Frauen verboten wird, συμψάλλειν und συνυπακούειν, mitzupsallieren und in die responsorialen Refrains einzustimmen. Eine eigenartige Antiphonie war es, wenn in einem aus Griechen und Syrern bestehenden Kloster nach dem Zeugnis des Theodoret beide in ihrer Sprache, Vers für Vers antiphonisch wiederholend, die Psalmen sangen[2].

In Konstantinopel führte der hl. Chrysostomus gegen Ende des 4. Jahrh. die Antiphonie ein. Vor seiner Berufung nach Konstantinopel hatte er Gelegenheit, sich mit ihr am Ort ihrer ausgezeichnetsten Pflege, in Antiochien, vertraut zu machen. In seinem neuen Wirkungskreise konnte er mit der neuen Psalmodie um so größern Nutzen stiften, als gerade die Arianer mit ihren antiphonischen Liedern Erfolge erzielt hatten[3]. Zum Leiter der psalmodischen Chormusik bestellte er den Musikmeister am Hofe[4].

Das Verdienst, den Okzident mit dem antiphonischen Gesang bekannt gemacht zu haben, gebührt dem hl. Ambrosius von Mailand, der zur Zeit seiner Verfolgung durch die Kaiserin Justina (386) seine Getreuen, die sich mit ihrem Hirten in seiner Kirche eingeschlossen hatten, im Gesange der Antiphonen (und Hymnen) unterwies[5]. Von Mailand verbreitete sich die neue Übung rasch in die andern Länder der lateinischen Kirche, dank der so überaus günstigen geographischen Lage der Stadt und dem Ansehen ihres Bischofs. Ihr Gebrauch in fast allen Kirchen des Abendlandes wird schon von einem Zeitgenossen des Ambrosius bezeugt,

[1] Battifol l. c. 6.
[2] Theodoret, hist. relig. 5, Gerbert, de cantu I, 179.
[3] Sozomenus, Hist. Eccl. VIII, 8. (Migne, Patr. Gr. LXVII, 1536.
[4] Ebenda 1538.
[5] Augustin, Confess. 9, 7. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 770.)

von seinem Sekretär und Biographen Paulinus[1]. Rom wird sich gegen die allgemeine Bewegung nicht abgeschlossen haben; schon früh wurde daselbst das Nachtoffizium öffentlich begangen und dabei sicher, wie überall, im Wechselchor psalmodiert[2]. Vielleicht gab das Konzil, welches 382 in Rom unter Papst Damasus stattfand, und dem auch griechische und syrische Bischöfe beiwohnten, denen die Antiphonie ja wohl bekannt war, den Anstoß dazu, sie in die römische Liturgie einzuführen. Ein Menschenalter später, unter Papst Cölestin I. (422—432), fand sie Aufnahme in die römische Messe[3]. Hier war sie aber nur eine Zutat, die die Bestimmung hatte, den Gottesdienst künstlerisch auszugestalten, und ihre Verwendung für diese setzt ihren Gebrauch im Offizium, insbesondere in der Vigil, für die sie geschaffen und mit der sie verbreitet worden war, voraus. Die zahlreichen Klöster, welche bald die Länder der lateinischen Liturgie bedeckten, verbreiteten dann die Antiphonie überall, auch in den Weltkirchen[4].

Wie das psalmodische Solo mit dem Chorrefrain verbunden war, wurde auch der Cantus antiphonus interessanter gemacht und reicher ausgestattet. Der Gebrauch, dem Psalm einen kurzen (Solo-) Gesang vorauszuschicken, der den Singenden das Ergreifen der Psalmmelodie erleichtern sollte und dann auch nach allen im Wechselchor vorgetragenen Versen wiederholt wurde, war höchstwahrscheinlich schon von Anfang an mit der Chor-Psalmodie verbunden. Darauf deutet die Tatsache hin, daß schon im 4. Jahrh. Psalmen und Antiphonen als verschiedene Dinge angeführt werden[5]. Hier ist der den Wechselgesang des Psalmes unterbrechende Refrain Antiphone genannt, ein Gebrauch, der von da an in Geltung geblieben ist. Dementsprechend spricht die Regel des hl. Benedikt

[1] Paulinus, vita Amb. 13. (Migne, Patr. Lat. XIV, 31.)

[2] Die Vigilien sind schon in den Canones S. Hippolyti, die nach Battifol aus dem Ende des 2. Jahrh. (Brév. 38), nach Bäumer (Breviergesch. 52) aus dem Anfang des 3. Jahrh. stammen, erwähnt. Auch Hieronymus, der liturgische Berater des Damasus, hatte in Bethlehem die orientalischen Übungen kennen gelernt; *tota ecclesia nocturnis vigiliis Christum dominum personabat*, sagt er in seinem Brief an den Diakon Sabinianus. (Migne, Patr. Lat. XXII, 1195.)

[3] Lib. pontif. ed. Duchesne I, 230.

[4] Um ein Beispiel anzuführen: Als der hl. Agricola, Abt von Lerin, Bischof von Avignon wurde (um 660), trug er Sorge dafür, daß in der Kirche von Avignon für die kanonischen Stunden und die übrigen liturgischen Übungen die Psalmodie im Wechselchor eingeführt wurde, wie sie in den Klöstern üblich und »in die römische Kirche durch Damasus aufgenommen war«. Mabillon, Acta SS. Ord. Bened. saec. IV, praef. Nr. 210.

[5] So in der Beschreibung der Jerusalemitischen Liturgie durch die Pilgerin Eutheria. Vgl. Cabrol l. c.

529 oder 530) mehrfach von *antiphonam imponere*. So heißt es im 47. Kapitel: »die Psalmen oder Antiphonen soll nach dem Abt jeder der Reihe nach anstimmen (*imponat*).« Mit der neuen Bedeutung stimmt die seltsame Etymologie, die ein Anonymus des 6. Jahrh.[1] gibt, der das Wort geradezu mit *anteponere*, »vorsetzen«, »vorhergehen lassen«, zusammenbringt, weil die Antiphone dem Psalm vorausgeht, und die gerade in den ältesten Handschriften der Regula S. Benedicti gebrauchte Form »antefona[2]«. Zugleich mit dem ursprünglichen Sinne des Wortes ist also auch die Erinnerung an seine Herkunft verschwunden.

Aus den erwähnten Äußerungen geht nicht klar hervor, ob die Antiphone nach allen Versen des Psalmes oder nur nach einigen repetiert wurde. Ersteres ist sicher das Ursprüngliche[3].

Von geringer Bedeutung war eine dritte Art der Psalmodie, der *Cantus in directum* oder *directaneus*, welcher darin bestand, daß der Psalm von Anfang bis zu Ende ohne responsoriale oder antiphonische Zusätze vorgetragen wurde. Es scheint auch, daß er jüngeren Ursprunges ist; denn er wird zuerst in der Regel des hl. Benedikt erwähnt. Dieselbe schreibt im 12. Kapitel vor, daß in den sonntäglichen Matutinen Psalm 66 *in directum*, ohne Antiphonen, gesungen werde; in derselben Weise seien in kleinern Klöstern die Terz, Sext und Non zu psalmodieren (Kapitel 17). Offenbar wollte der Ordensstifter einer Ermüdung der Brüder durch die Wiederholung der Antiphone nach jedem Psalmvers vorbeugen, die zudem übermäßig viel Zeit in Anspruch genommen hätte. Auch in den Regeln des hl. Cäsarius und des hl. Aurelian begegnet uns der *Psalmus directaneus*[4]. Noch im Ambrosianischen Brevier ist er vorgeschrieben und wurde, wie eine Rubrik hinzugefügt, gemeinsam von den beiden Chören und nicht abwechselnd gesungen[5]. Manche Liturgiker haben die Ansicht ausgesprochen, die

---

[1] Gerbert I, 46.

[2] Vgl. die Ausgabe von Wölfflin, Leipzig, Teubner 1895.

[3] Bekanntlich singt man noch heutzutage das Canticum Nunc dimittis mit der Antiphone Lumen ad revelationem zur Prozession am Lichtmeßfeste in ähnlicher Weise; auch das Invitatorium erinnert noch daran. Die alte Differenzenlehre in der Psalmodie hat die Wiederholung der Antiphone nach jedem Verse zur Voraussetzung. Das deutet auch der griechische Name für Antiphone *τροπάριον* (von *τρέπειν*, wenden) an.

[4] Migne, Patr. Lat. LXVII, 1102 und LXVIII, 395.

[5] Ordo Mediol. Ecclesiae des Beroldus bei Muratori, antiq. IV, 886, oder Ed. Magistretti 44. Auch das in der Paléographie musicale, Bd. V, herausgegebene ambrosianische Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert schreibt den Psalmus directaneus vielmals vor.

Psalmodie *in directum* sei eine gewöhnliche Rezitation ohne melodische Ausschmückung gewesen[1].

Hauptpflegestätten der Psalmodie waren die Klöster: in ihnen wurden die liturgischen Formen zuerst fixiert, im Morgen- wie im Abendlande. Hier waren auch die Grundlagen für einen schönen Gesang eher vorhanden und eine Ordnung auch dieses Teiles der Gottesverehrung notwendiger, als bei den in der Welt lebenden Christen. Die ersten kirchlichen Gesangschulen sind in den orientalischen Klöstern und nach ihrem Vorbild in denen des Okzidents entstanden. Die Ausbildung der Brüder im Gesange wird den Vorsängern obgelegen haben. Der Aufschwung, den der Kirchengesang seit der Mitte des 4. Jahrh. nahm, geht im Grunde zurück auf die Tätigkeit der syrischen und ägyptischen Klöster. Antiochien und Alexandrien waren die Zentren der Bewegung; sie bedeuteten für die Kirchen des Orients, was im 7. und 8. Jahrh. die gregorianische Gesangschule für den Okzident wurde. Von Antiochien aus hatte die Antiphonie ihren Siegeslauf in die ganze Kirche angetreten, und in Alexandrien blühte die Gesangskunst derart, daß überstrenge Asketen den Verfall des religiösen Lebens voraussagten. So machte Pambo, Abt des ägyptischen Klosters Nitria (im 4. Jahrh.), einem seiner Mönche, der in Alexandrien die Erzeugnisse des Klosters verkauft und die Herrlichkeit des Gesanges im Kloster des hl. Markus angehört hatte, und nun den Gesang der Kanones und Troparien, die er dort vernommen, in sein Kloster einführen wollte, bittere Vorwürfe und sah in der Beschäftigung mit solchen Dingen ein gewaltiges Verbrechen für einen Mönch[2]. Auch die Mönche auf dem Sinai verhielten sich gegen den Antiphonengesang und alles, was über den einfachsten Psalmvortrag hinausging, streng ablehnend[3]. Zum Glück für den liturgischen Gesang erhielten derartige Ansichten keine allgemeine Geltung; in andern Klöstern des Morgen- und Abendlandes wurde vielmehr auf schöne und kunstgerechte Ausführung der Psalmodie großes Gewicht gelegt. Der hl. Benedikt, der mit seltenem Scharfblick die Schönheit und Erhabenheit der liturgischen Funktionen mit der Strenge monastischer Observanz in Einklang zu bringen verstand und so eine Regel schuf, die zeitgemäß und lebenskräftig war, während diejenigen seiner Vorgänger allmählich verschwanden, beschäftigt sich in den Kapiteln 7—19 seiner Regel ausführlich mit

[1] Also Tommasi, Bd. XI der Op. Greg. M. praef. XXXIV.
[2] Gerbert, scriptores I, 2.
[3] Bäumer, Breviergeschichte 127.

der Anordnung der liturgischen Psalmodie. Die Weltkirchen standen im Eifer für würdigen und schönen Kirchengesang den Klöstern nicht nach. Insbesondere pflegte man Knaben zur Erfüllung dieser Obliegenheit heranzuziehen; ihr Gesang gab den liturgischen Zusammenkünften besondern Glanz. In Karthago gab es um 484 unter dem zahlreichen Klerus sehr viele *Lectores infantuli*, die bei der Psalmodie gute Dienste leisteten. Eine Inschrift von Lyon 552 nennt einen *Primicerius* der *Schola lectorum*, eine solche in Spanien redet von einem *Princeps cantorum*[1]. Was die Verhältnisse in Rom angeht, so ist es sicher, daß es daselbst sehr früh liturgische Sänger gab. Wenn auch die Gründung einer Sängerschule durch Papst Sylvester (314—336), wie Panvinius u. a. erzählen, geschichtlich nicht nachweisbar ist, so ist ihre Existenz in der 2. Hälfte des 4. Jahrh. sehr wahrscheinlich[2]. Die Einführung der Antiphonie für den Introitus der Messe durch Papst Cölestin I. setzt einen Chor geschulter Sänger voraus. Papst Sixtus (432—440) errichtete ad Catacumbas eine klösterliche Gemeinschaft, mit der Bestimmung, daß sie die tägliche und nächtliche Psalmodie regelmäßig pflegen sollte[3]. Ganz in der Nähe der Basilika von St. Peter erstand dann unter dem Nachfolger des Sixtus, Leo dem Großen (440—461), ein Kloster, welches dem hl. Johannes und Paulus gewidmet war, und dessen Bewohner die liturgischen Gebete und Gesänge in der Papstkirche zu besorgen hatten[4]. Aus solchen Anfängen ist die später so blühende und einflußreiche römische Gesangschule hervorgegangen.

Eingehendere Angaben über die musikalische Gestalt der Psalmodie sind in den Schriften der alten christlichen Autoren leider nicht enthalten. Wir begreifen ihr Schweigen; sie waren keine Musiker von Fach und hatten Wichtigeres zu tun, als über etwas zu berichten, was ein jeder täglich in der Kirche zu hören Gelegenheit hatte. Andrerseits führte der liturgische Gesang bis

---

[1] Duchesne, origines 335.

[2] Gerbert, de cantu I, 36: »Obwohl es zur Zeit des Papstes Sylvester und später mehrere große Basiliken in Rom gab, hatte dennoch nicht jede ihre eigenen Kleriker oder Mönche, um den heiligen Dienst zu versehen ... Auch die tägliche Psalmodie war damals noch nicht in allen Klöstern üblich; denn bis dahin besaßen die einzelnen Basiliken nicht die nötigen Einkünfte, um Sängerkollegien zu unterhalten. So wurde denn eine Schola Cantorum gegründet, die für die ganze Stadt gemeinsam war; und wenn in einer Basilika eine Station, Prozession oder ein Fest gefeiert wurde, so begaben sich alle Sänger dorthin und feierten das Offizium und die Messe.«

[3] Duchesne, lib. pontif. I, 236.

[4] Duchesne, ebenda 238.

weit ins Mittelalter hinein eine mehr verborgene Existenz; während draußen in der Welt die Profanmusik allgemeiner Pflege sich erfreute, vererbten sich die liturgischen Lieder von Kantor auf Kantor, von Kloster auf Kloster. Friedlich und vom Geräusche der weltlichen Musikübung unberührt, wurden sie von Generation zu Generation überliefert. Die Musiker von Fach kannten nur die profane Musik, die liturgische lag in den Händen anderer, liturgischer Persönlichkeiten und überschritt nur selten die Türe des Gotteshauses. So kommt es auch, daß die Musikschriftsteller bis in die Karolingerzeit sich um den liturgischen Gesang nicht kümmerten, weil sie mit ihm nichts zu tun hatten, ihn nicht aus persönlicher Übung kannten.

Für den Anfang muß man, daran ist nicht zu zweifeln, eine der jüdischen Übung analoge Praxis annehmen. Wie es in der Natur der Sache liegt, wohl auch aus jüdischer Tradition, mag die Partie des Solisten ein reicheres musikalisches Gewand getragen und der Entfaltung virtuoser Technik Vorschub geleistet haben. Ebenso ist es verständlich, daß die Psalmodie, an der sich die ganze Gemeinde beteiligte, einfacheres Gepräge trug. Kunstvolleren Weisen würden sich hier große Hindernisse in den Weg gestellt haben.

Die Ansicht, daß der Kirchengesang bis weit ins Mittelalter hinein nur die Formen einfacher Rezitation, wie sie der gehobenen Aussprache des liturgischen Textes von selbst entfließen, gekannt habe, ist höchstens zutreffend für die ersten Jahrhunderte; sie trifft auch zu für einige ultrakonservative Klöster der späteren Zeit. Sie ist aber nicht aufrecht zu erhalten für die meisten klösterlichen Gemeinschaften und für die Weltkirchen seit der Mitte des 4. Jahrh. Es wäre ohne weiteres sehr sonderbar, wenn die Kirche nach ihrer Befreiung und unter dem Schutze der weltlichen Macht in ihrem Gesang über die simplen Formen nicht hinausgegangen wäre, welche vielleicht eine Notwendigkeit waren, solange sie ein mehr verborgenes Dasein fristen mußte. Auf diesem Standpunkte konnte der Kirchengesang aber nicht stehen bleiben, als alle anderen Künste sich anschickten, das Beste, was sie vermochten, dem Christengotte darzubringen. In den Basiliken des 4. Jahrh., in welche alle Pracht und Herrlichkeit einzog, die der Mensch zu leisten vermochte, war die alte fast klagende Weise nicht mehr am Platze. Die Antiphonie haben wir in ihrem Siegeszuge durch die ganze Kirche verfolgt; auf sie wird sich aber das Streben nach schöneren und reicheren Formen und Ausdrucksweisen nicht beschränkt haben.

Eine Stelle in den Konfessionen des hl. Augustinus wird meist hervorgezogen, um die Meinung zu bekräftigen, daß noch über das 4. Jahrh. hinaus reichere melodische Formen dem Kirchengesang fremd gewesen seien. Und doch sagt sie das Gegenteil. Der große Bischof erwähnt eine Überlieferung, nach welcher der hl. Athanasius den Lektor angehalten habe, in so mäßigen Stimmbeugungen zu psalmodieren, daß die Psalmodie eher ein Sprechen als ein Singen war[1]. Isidor von Sevilla schreibt die Notiz ab und setzt berichtigend statt »Athanasius« die »Urkirche«[2]. Was besagt aber diese Stelle? Etwa, daß zur Zeit des Athanasius die Psalmodie noch immer entwickelter melodischer Formen bar war? Wenn der Heilige es für nötig hielt, den Vorsänger besonders in bezug auf seine Psalmodie zu instruieren, so müssen wir doch schließen, daß dieser sonst und ohne den besondern Auftrag nicht so einfach zu psalmodieren gewohnt war. So setzt die Bemerkung des Augustinus eine melodische Vortragsweise der Psalmen für die Kirche von Alexandrien geradezu voraus. Was Athanasius wollte, war eine Neuerung oder ein Zurückgreifen auf die archaische Übung, jedenfalls aber etwas, was zur Zeit des Augustinus als seltsam und als ungewohnt angesehen wurde, wie aus dem gleich ausführlich zu behandelnden Zusammenhang hervorgeht. Gerade Augustinus ist Zeuge dafür, daß um das Jahr 400 die liturgischen Sänger andere Aufgaben lösten, als einfach in Formen zu rezitieren, die ihre Kunst und Geschicklichkeit auf ein Minimum beschränkten.

Es fehlt auch nicht an positiven Zeugnissen der christlichen Autoren, welche das melodische Moment im Kirchengesang in einer Weise hervorheben, die mit der Annahme einer immer nur rezitierenden Vortragsweise sich nicht vereinen läßt. Eusebius nennt die Psalmodie ein μελῳδεῖσθαι[3], ein Ausdruck, der mehr besagt als bloßen Sprachgesang. An einer andern Stelle sagt er: wir singen die Psalmen in melodischen Weisen (ὁμόφωνον μέλος ἐν ταῖς ψαλμολογίαις ἀναπέμπομεν[4]). Chrysostomus nennt die Psalmen »prophetische Lieder, die mit vielem Wohlklang der Stimme und in passend komponierten Melodien gesungen werden[5]«. In der lateinischen Kirche kennt Augustinus sogar verschiedene Arten der

---

[1] Confess. IX, 33: *tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.* (Migne, Patr. Lat. XXXII, 800.)

[2] Migne, Patr. Lat. LXXXIII, 742: *Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare ita ut,* etc.

[3] In Psalm. 65. (Migne, Patr. Gr. XXIII, 647), vgl. oben S. 9.

[4] In Psalm. 91. (Migne, Patr. Gr. XXIII, 1174.)

[5] Homil. ad Antioch. 59. Gerbert, de cantu I, 31.

Lesung. Er hat gelegentlich den Ausdruck *solemniter legere*; so berichtet er, daß am Karfreitag die Passion feierlich gelesen wurde[1]. Damit kann nur ein Vortrag gemeint sein, der sich dem Gesange mehr nähert, als die gewöhnliche Lesung. Ist dem so, so ergibt sich für die nicht unter die Bezeichnung der lectio fallenden Vortragsformen, insbesondere die Psalmodie, eine noch melodischere Fassung. Dies geht auch hervor aus dem Zusammenhang, in welchem er die Einfachheit des alexandrinischen Gesanges unter Athanasius hervorhebt. Daß der Heilige für musikalische Wirkungen sehr empfänglich war, zeigt besonders die viel zitierte Stelle seiner Konfessionen[2], wo er den nachhaltigen Eindruck beschreibt, den der durch Ambrosius in die mailändischen Kirche eingeführte Antiphonen- und Hymnengesang auf ihn machte: »Wie viel habe ich geweint bei den Hymnen und Liedern (cantica), tief bewegt durch die Stimmen Deiner süß ertönenden Kirche! Jene Stimmen drangen in mein Ohr und mit ihnen die Wahrheit in mein Herz. Sie weckten Affekte heißer Andacht und Tränen, in denen mir wohl war.« Und doch machte sich der Heilige wieder Skrupel gerade wegen der tiefen Ergriffenheit und der Tränen, die er für eine Wirkung des sinnlichen Eindruckes des Gesanges erklärt, und fährt fort: »Indem ich mich vor diesem trügerischen Eindruck zu hüten suche, irre ich aber wieder durch zu große Strenge, und dies so sehr, daß ich alle die süßen Melodien, mit denen die Psalmen Davids bei uns gesungen werden (*melos omnium cantilenarum suavium, quibus Davidicum Psalterium frequentatur*) von meinen Ohren und aus der Kirche verbannen möchte, und es scheint mir sicherer, was man mir oft vom alexandrinischen Bischof Athanasius berichtet hat, der den Psallisten in so mäßigen Stimmbeugungen singen ließ, daß sein Vortrag mehr ein Deklamieren als ein Singen war. Erinnere ich mich dagegen wieder der Tränen, die ich bei den Liedern Deiner Kirche vergossen, in den ersten Zeiten des wiedererlangten Glaubens, und werde ich nicht mehr so sehr durch den Gesang bewegt, als durch dasjenige, was gesungen wird, — mit flüssiger Stimme und überaus passender Modulation — dann sehe ich wieder den großen Nutzen dieser Einrichtung ein[3].« So befand sich der Heilige in einem zeitweiligen Schwanken, ob er den Kunstgesang für erlaubt halten

[1] Sermo 218, 1. (Migne, Patr. Lat. XXXVIII, 1084.) Noch heute ist der Vortrag der Passion und der Lamentationen des Jeremias in der Karwoche eine Lectio solemnis.

[2] Confess. IX, 6—7. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 769 ff.)

[3] Confess. IX, 33. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 800.)

sollte oder nicht. Jedenfalls aber war der mailändische Gesang, auf den er Bezug nimmt, weit entfernt von der Einfachheit, die er dem Gesange des Athanasius zuschreibt. Nach Cassian, der die liturgischen Gewohnheiten der Klöster des Orients ziemlich ausführlich beschreibt und ein vollgültiger Zeuge für das Ende des 4. Jahrh. ist, war in den ägyptischen Klöstern allerdings die archaische Art der Psalmodie noch in Ehren gehalten; er fügt aber hinzu, daß in andern Klöstern gewisse Psalmen durch Antiphonen und Hinzufügung besonderer Modulationen verlängert wurden[1]. Besonders der letztere Ausdruck ist für uns bedeutsam: es können damit nur vokalisierende Tonfiguren gemeint sein, und so ist diese Bemerkung Cassians das älteste Zeugnis für die Existenz melismatischen Gesanges in der Liturgie des Offiziums. Es verdient beachtet zu werden, daß Cassian von der Vigil redet, der Vorläuferin der Matutin, welche im ganzen Mittelalter und bis auf die Gegenwart Hauptträgerin des melismatischen Gesanges im Offizium ist. Dazu handelt es sich gar nicht einmal um die Solopsalmodie der Vigil; der Zusammenhang, wie auch die Verbindung mit dem Antiphonengesang, macht zweifellos, daß Cassian die Chorpsalmodie im Auge hat. Ist aber für diese schon im 4. Jahrh. eine Tendenz zu melismatischer Melodiebildung vorhanden, dann sind wir gezwungen, für die Partien des Vorsängers eine solche erst recht anzunehmen.

Mit seiner Angabe steht Cassian nicht allein da. Die Regel des hl. Benedikt enthält ähnliche Bestimmungen, deren Inhalt unzweifelhaft ist, wenn man sie sich nur genau ansieht. Hier ist nicht außer acht zu lassen, daß der große Ordensstifter sich in vielem an die Übung der Klöster des Orients angeschlossen hat, und so wird die betreffende Notiz auch beweiskräftig für das 5. Jahrhundert. Wieder handelt es sich um die Vigil. In bezug auf sie schreibt der Heilige vor (Kapitel 10), daß im Sommer, in der Zeit von Ostern bis Anfang November, nur eine Lesung (statt

[1] *Quidam enim vicenos seu tricenos psalmos, et hos ipsos antiphonarum protelatos melodiis et adjunctione quarundam modulationum debere singulis noctibus censuerunt.* (Migne, Patr. Lat. LIX, 77.) Diese Stelle läßt sich übrigens auch zum Beweise dafür anführen, daß die Antiphonen zuerst nach jedem Psalmvers wiederholt wurden; von einer Verlängerung des Offiziums war nicht zu sprechen, wenn sie nur vor und nach dem ganzen Psalm gesungen worden wären. Die eigentümliche Anfügung melismatischer Gänge (Tropen) an Verse hat sich bis heute erhalten, so wird der Versikel nach dem Hymnus in gewissen Stellen des Offiziums, z. B. der Vesper, zwar auf einem Tone rezitiert, auf der letzten Silbe aber eine Vokalise angebracht.

dreier) gehalten werden solle und zwar aus dem alten Testament, und solle ihr ein brevis responsorius (psalmus) folgen. Das an die Lektionen in der Nokturn sich anschließende Responsorium muß also sonst ein längeres gewesen sein, und nur das Bedürfnis eines kürzeren Officium nocturnum für die Wochentage des Sommers veranlaßte ihn, ein kürzeres Responsorium anzuordnen. Seine Vorschrift ist nur verständlich, wenn man das kurze Responsorium (wie es von da an immer geblieben ist) als melodisch einfach auffaßt im Gegensatz zu dem sonst gebräuchlichen, welches reicher gewesen sein muß. Wären die gewöhnlichen Responsorien damals nur syllabisch vorgetragen worden, dann wäre die Zeitersparnis, auf die es ankam, minimal gewesen, auch wenn der Text kürzer war; wohl aber war eine solche vorhanden, wenn die Responsorien sonst reicher gehalten waren, hier aber nur ein einfaches (etwa syllabisches) gesungen werden sollte.

Nicht viel jünger als die Regel des hl. Benedikt ist die des Paulus und Stephanus (6. Jahrh.). Ihr entnehmen wir eine wertvolle Notiz, die das vorige ergänzt und auch dartut, welch feinen Sinn man für die Anforderungen der verschiedenen Teile der Liturgie besaß. Es heißt darin: »was zu singen ist (*cantanda sunt*), soll man nicht so verändern, daß eine Prosa oder eine Art Lesung herauskommt (*in modum prosae et quasi lectionem mutemus*), und was so aufgeschrieben ist, daß wir die Regeln der Lesung dabei anwenden (*aut quae ita scripta sunt, ut ordine lectionum utamur*), soll man nicht durch Tropen und die Kunst der Kantilene verändern (*in tropis et cantilenae arte nostra praesumptione vertamus*«[1]). Zwei Vortragsweisen liturgischer Texte sind hier namhaft gemacht, die beide im Gottesdienste ihre Stelle fanden; man hielt es für nötig einzuschärfen, wo die eine und wo die andere zu gebrauchen sei. Die einfachere wird lectio genannt; die reichere ist wirklicher Gesang, in dem die Kunst der entwickelten Melodie zur Anwendung kommt. (Tropus ist der Name für melismatische Wendungen, der Art, wie sie Cassian beschreibt.)

Wieder sei hier an die verschiedene Funktion erinnert, die im Ensemble der vom 4. Jahrhundert an mächtig sich entwickelnden Liturgie Solo- und Chorgesang einnehmen. Die Vorsänger machten sich sicher die mit der freien öffentlichen Ausübung des christlichen Kultus gegebene Gelegenheit zu Nutzen, ihre Kunst in hellerem Licht strahlen zu lassen. Für die chorische Psalmodie blieben einfache Melodien auch weiterhin eine Notwendigkeit, da in diesem

[1] Migne, Patr. Lat. LXVI, 954.

Falle auch auf musikalisch nicht besonders begabte und geschulte Sänger Rücksicht zu nehmen war. Eine immer nur sich syllabisch fortbewegende Melodie konnte auf die Dauer den Vorsängern nicht genügen; sie würde wenig zu der Pracht, mit der man die Gottesdienste auszustatten begann, gestimmt haben. Zudem gehörten die Texte der Sololieder, die Psalmen, fast ausschließlich der Gattung der Prosa an, wurden wenigstens damals als solche aufgefaßt. Während aber der metrische Text (wie die antike griechische Musik beweist) die Melodie leicht an die prosodischen Verhältnisse des Metrums fesselt, ist die Prosa eher einer Erweiterung des Textes durch reichere Melodik günstig[1].

Man könnte sogar weiter gehen und, da der Sologesang drei Jahrhunderte früher in der Kirche gepflegt wurde als der Chorgesang, sich die Frage vorlegen, ob nicht überhaupt der kunstgerechte, mehr oder weniger entwickelte Gesang in der Kirche älter ist, als der einfache. Eine Stütze dieser Meinung könnte man in der Tatsache erkennen, daß gerade diejenigen Gesänge, welche die Geschichte der Liturgie als die ältesten aufweist, die Gradualresponsorien der Messe und die Responsorien des Offiziums, den reichsten angehören, welche das Mittelalter überhaupt überliefert hat[2].

---

[1] Melismatische Melodiebildung war schon den alten Griechen bekannt, und zwar fällt ihr Gebrauch zusammen mit der Auflösung der gefesteten Dichtersprache in die Prosa. Bekannt ist, wie Aristophanes sich über die Melismen des Eurypides lustig macht (Frösche 1309 ff. ειειειειειειλίσσετε). Die Ägypter kannten schon im 3. Jahrh. vor Christus melismatische Tongänge auf den Vokalen und zwar in ihren liturgischen Gesängen zu Ehren der Götter. Vgl. Demetrius Phalereus († 282) § 71 bei Gevaert, Mélopée antique p. XXVIII.

[2] Selbstverständlich braucht man für das 4. und 5. Jahrh. nicht gleich den Reichtum der gregorianischen Sololieder in Anspruch zu nehmen, die unverkennbar das Werk hochausgebildeter Sänger sind, wie sie die römische Gesangschule besaß. Schon hier ist aber der Einwand abzuweisen, daß derartige Gesänge durch diese Schule erst aufgekommen seien. Wäre dies der Fall, so könnte man nicht verstehen, warum z. B. die antiphonischen Meßgesänge, wie der Introitus und die Communio, melodisch einfacher sind, obwohl auch sie von den Sängern der Schola cantorum ausgeführt wurden und von ihnen fixiert waren. Allem Anscheine nach sind die im Mittelalter und heute Tractus genannten Gesänge der letzte Rest der ursprünglichen Solopsalmodie der Messe und in ihrer melodischen Fassung die Formen der ältesten Solopsalmodie erhalten. Mehr darüber später. Der Stilunterschied ist begründet in dem lange vor der Schola die Liturgie beherrschenden Gegensatz von Solo- und Chorgesang. Die noch einfachere Fassung der Gesänge des Gloria, Credo usw. erklärt sich ähnlich. Wie die Ordines romani bezeugen, wurden sie nicht von der Schola, sondern von allen am Altare assistierenden

Hauptträger des melismatischen Gesanges ist das Alleluja. Das Alleluja-Singen stammt aus der Liturgie der Synagoge[1], wo es mit einer ganzen Reihe von Psalmen verbunden war. Diese allelujatischen Psalmen[2] haben noch in den heutigen Bibelausgaben die Aufschrift »Alleluja«. Bei der Herübernahme dieses Gebrauches in die christliche Kirche wagte man nicht, das hebräische Wort ins Griechische oder Lateinische zu übersetzen. Vielleicht haben die Judenchristen auch manche synagogale Allelujamelodie mit ins Christentum gebracht, und in manchem Allelujajubilus unserer Choralhandschriften mag ein jüdischer Kern enthalten sein. Daß das Alleluja gern als Antwort der Versammlung auf die Psalmverse des Solisten gebraucht wurde, ist schon erwähnt worden. In dieser Hinsicht respondierten die ägyptischen Mönche das Alleluja nur bei den allelujatischen Psalmen[3]. Zwar war das Alleluja ein häufig gebrauchter Ausruf christlicher Freude — fromme Eltern lehrten ihre Kinder in frühester Jugend das Alleluja singen[4], die Schiffer riefen es sich von weitem auf dem Meere zu[5], und laut es ausrufend zogen christliche Heere in den Kampf[6]; — seinen Hauptplatz hatte es aber in der Liturgie. Im Gegensatz jedoch zum Orient, wo es noch im Mittelalter täglich gesungen wurde, sogar am Karfreitag und bei Begräbnissen[7], war sein Gebrauch in der lateinischen Kirche beschränkt. In der Osterzeit sang man es überall, und verschwenderisch ist es noch heute hier über die Liturgie

---

Klerikern gesungen. Übrigens hat bis heute noch nicht der geringste Beweis dafür erbracht werden können, daß die liturgischen Gesänge der Handschriften unter Gregor I. erst geschaffen wurden. Wie im Zusammenhang noch wird ausgeführt werden, hat sein Werk einen ganz anderen Charakter; es setzt sich aus mehreren Schichten verschiedenen Alters zusammen; gerade die Gradualresponsorien gehören aber zu seinen ältesten Bestandteilen, wie sich aus ihren Texten ergibt. Es sei noch bemerkt, daß unter Kaiser Justinian der Chor der Kathedrale von Byzanz sich aus 111 Lektoren und 25 Kantoren zusammensetzte (Gerbert, de cantu I, 33). Er war also noch zahlreicher als die römische Schola cantorum. Jedenfalls waren die 25 Kantoren alle Vorsänger, und die 111 Lektoren besorgten die Chorpsalmodie.

[1] Isidor (De off. I, 13) sagt: *Laudes, hoc est Alleluja canere, canticum est Hebraeorum.* (Migne, Patr. Lat. LXXXIII, 750.)

[2] Basilius nennt in seinem Briefe an Marcellinus Ps. 104—106, 110—115, 118, 134, 146—150. Gerbert I, 57.

[3] Cassian l. c. II, 11. (Migne, Patr. Lat. XLIX, 101.)

[4] Hieronymus, Ep. ad Laetam. (Migne, Patr. Lat. XXII, 871.)

[5] Gerbert l. c.

[6] Also feuerte der hl. Germanus die Briten zum Kampfe gegen die Angelsachsen und Schotten an. Beda ven. Hist. Angl. I, 20. (Migne, Patr. Lat. XCV, 49.)

[7] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 468.

ausgegossen. Für die andern Zeiten des Jahres gab es verschiedene Übungen. In Spanien sang man es nach dem Zeugnis des hl. Isidor täglich, mit Ausnahme der Fasttage und der Fastenzeit, in Afrika außer der Osterzeit nur noch an Sonntagen, und in der Regel des hl. Benedikt wird es nur für die Fastenzeit verboten. In den Schriften des hl. Augustinus ist vom Allelujasingen zur Osterzeit überaus häufig die Rede; in einer derselben nennt er den festlichen Gesang des Alleluja eine alte Gewohnheit der Kirche[1].

Der Allelujagesang ist von Anfang an melismatisch. Die gegenteilige Annahme widerspricht allem, was uns über die Eigenart, Wirkung und Bedeutung des Allelujasingens überliefert ist. Man nannte das Singen in Melismen jubilare und die melismatische Melodie jubilus, und gab allerhand mystische Erklärungen für ihren Gebrauch. So sagt schon Augustinus in seiner Erklärung des 99. Psalms: »Wer jubiliert, spricht keine Worte, sondern es ist ein Sang der Freude ohne Worte; es ist die Stimme des in Freude aufgelösten Herzens, das soviel wie möglich den Affekt auszudrücken sucht, wenn es auch den Sinn nicht versteht. Wenn der Mensch in seinem Jubel sich freut, so geht er nach einigen Lauten, die nicht der Sprache angehören und auch keinen besonderen Sinn haben, über zum Jauchzen ohne Worte, so daß es den Anschein hat, er freue sich zwar, die Freude sei aber zu groß, als daß sie sich in Worte umsetzen lasse[2].« Diese Stelle legt das allgemeine menschliche Bedürfnis der Jubilatio dar; andere desselben Schriftstellers beziehen sich auf ihre Anwendung im Dienste Gottes. In der Erklärung von Psalm 32 ruft er aus: »und für wen geziemt sich diese Jubilatio mehr als für den unaussprechlichen Gott? Unaussprechlich ist er, denn die Sprache ist zu arm für ihn; und wenn die Sprache dir da nicht helfen kann, du aber auch nicht schweigen darfst, was bleibt anderes übrig, als daß du jauchzest, daß dein Herz sich freut, ohne Worte zu sagen, und die uner-

---

[1] *Quod nobis cantare certo tempore solemniter moris est secundum Ecclesiae antiquam traditionem.* In Ps. CVI, 1. (Migne, Patr. Lat. XXXVII, 1419.)

[2] Migne, Patr. Lat. XXXVII, 1272. *Qui jubilat, non verba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine verbis: vox est enim animi diffusi laetitia, quantum potest exprimentis affectum, non sensum comprehendentis. Gaudens homo in exsultatione sua ex verbis quibusdam, quae non possunt dici et intelligi, erumpit in vocem quandam exultationis sine verbis; ita ut appareat, eum ipsa voce gaudere quidem, sed quasi repletum nimio gaudio, non posse verbis explicare quod gaudet.*

meßliche Weite der Freude nicht die Grenzen der Silben kennt[1].« Nicht anders spricht sich Hieronymus aus: »Jubilus wird genannt, was weder mit Worten oder Silben oder Buchstaben, noch mit der Sprache überhaupt ausdrücken oder zusammenfassen kann, wie sehr der Mensch Gott loben soll[2].« Eine sehr klare und wichtige Stelle der vorgregorianischen Zeit über den Jubilus findet sich bei Cassiodor, in seiner Erklärung des Psalm 104. Er denkt da an die langgezogenen Allelujajubilen und ruft aus: »Dies (das Alleluja) ist in den Gotteshäusern heimisch und den heiligen Festen in angemessener Weise angepaßt. An ihm erfreut sich die Zunge der Sänger; fröhlich erwidert es die Gemeinde, und wie ein Gut, an dem man nie genug hat, wird es in immer wechselnden Melismen erneuert[3].« Es gab also in der Mitte des 6. Jahrhunderts eine Art des Alleluja, an welcher die liturgischen Sänger ihre Kunst zeigen konnten, und die mannigfache, abwechselnde Modulationen kannte. Weit entfernt, erst neuerdings aufgekommen zu sein, war sie schon Gegenstand einer gewissen Ordnung geworden. Man kann das so verstehen, daß an besonders freudigen Festen ein umfassenderer Gebrauch von den Jubilen gemacht wurde, als an den andern.

Diese Stellen Augustins und Cassiodors setzen das Alleluja als selbständigen, überaus reich entwickelten Gesang voraus, der nicht von einem Texte begleitet ist; ausdrücklich wird der Gegensatz zum Worte hervorgehoben. Dasselbe wird nahegelegt durch die Bezeichnung »allelujatisches Lied«, die der Geschichtsschreiber der afrikanischen Christenverfolgung überliefert[4].

[1] Augustin, in Psalm. 32: *et quem decet ista jubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes et tacere non debes, quid restat, nisi ut jubiles, ut gaudeat cor sine verbis et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum?* (Migne, Patr. Lat. XXXVI, 283.)

[2] Hieronymus, in Psalm. 32: *jubilus dicitur, quod nec verbis nec syllabis nec litteris nec voce potest erumpere aut comprehendere, quantum homo Deum debeat laudare.* (Migne, Patr. Lat. XXVI, 970.)

[3] Cassiodor, in Psalm. 104: *Hoc ecclesiis Dei rotirum, hoc sanctis festiritatibus decenter accomodatum. Hinc ornatur lingua cantorum; istud aula domini laeta respondet et tanquam insatiabile bonum tropis semper rariantibus innoratur.* (Migne, Patr. Lat. LXX, 742.) Den Zusammenhang des Alleluja mit der Jubilatio bekräftigt Cassiodor in einem andern Zusammenhange: *Ecce iterum allelujatica nobis gaudia redicrunt; ecce brevi praecipitur, ut domino totius psalmi jubilatione cantetur.* (In Ps. 105, Migne, Patr. Lat. LXX, 753.)

[4] Victor Uticensis de persecut. Vandal erzählt von einem das Alleluja singenden Kantor: *Quodam tempore paschalis solemnitas agebatur, et dum*

Aus den mitgeteilten Worten der Regula St. Pauli et Stephani geht hervor, daß die Sänger schriftliche Anhaltspunkte dafür hatten, ob in jedem einzelnen Falle die Lectio oder der ausgebildete melodische Vortrag anzuwenden sei. An eine ausgeführte Notenschrift braucht man dabei nicht zu denken, allgemeine Andeutungen werden genügt haben[1]. Da die Zahl der liturgischen Melodien, sowohl des Offiziums, wie der Messe, nur eine geringe gewesen sein wird, — noch in den mittelalterlichen Handschriften finden wir dieselbe Melodie auf die verschiedensten Texte gesetzt — so konnte die mündliche Überlieferung eine schriftliche ersetzen. Erst später, als die Gesänge normiert wurden, ergab sich die Notwendigkeit einer Aufzeichnung. Man hat daher die angeführte Vorschrift des Konzils von Laodicea, nach welcher nur die liturgischen Sänger, die aus dem Pergament vortrugen, während des Gottesdienstes singen sollten, nicht so zu verstehen, daß sie im Besitze von aufgezeichneten Melodien waren. Den Text hatten sie auf einem Blatte vor sich; die Melodie fügten sie selbst hinzu.

Von einer Tonschrift ist in dem ältesten auf uns gekommenen liturgischen Schriftstück nichts zu bemerken. Dasselbe ist erhalten in einem Papyrus des Erzherzogs Rainer aus dem Anfang des 4. Jahrh. und gibt uns Aufschluß über die responsoriale Psalmodie, wie sie um 300 im Orient gehalten wurde: das Blatt enthält auf einer Seite die Akrostichia zu dem Festpsalm von Epiphanie, auf der anderen dasjenige für das Fest des hl. Johannes des Täufers, welches in der ägyptischen Kirche am Tage vor Epiphanie gefeiert wurde. Auf dem recto steht folgender Text: ὁ γεννηθεὶς ἐν Βηθλεὲμ καὶ ἀνατραφεὶς ἐν Ναζαρέτ, κατοικήσας ἐν Γαλιλαίᾳ, εἴδομεν σημεῖον ἐξ οὐρανοῦ. (τῷ) ἀστέρος φανέντος, ποιμένες, ἀγραυλοῦντες ἐθαύμασαν. (οὐ) γονυπεσόντες ἔλεγον. δόξα τῷ Πατρί, ἀλληλούϊα, δόξα τῷ Υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα[2]. Auf der andern Seite des Blattes: Τυβὶ ε: Ἐκλεκτὸς ὁ ἅγιος Ἰωάννης

in quodam loco qui regia vocitatur, ob diei Paschalis honorem nostram sibimet clausam Ecclesiam reserarent, comperiunt Ariani . . . et tunc forte audiente et canente populo Dei, lector unus pulpitu sistens Allelujaticum melos canebat; quo tempore sagitta in gutture jaculatus, cadente de manu codice, mortuus post eccidit ipse. (Migne, Patr. Lat. LVIII, 197.)

[1] Bemerkenswert ist trotzdem, daß bei Victor von Utica der Sänger des Alleluja einen Kodex in der Hand hält, vgl. die vorige Anmerkung.

[2] »Der du geboren bist in Bethlehem, erzogen in Nazareth, und gewohnt hast in Galiläa; wir sahen dein Zeichen am Himmel; als der Stern erschienen, da wunderten sich die Nachtwache haltenden Hirten; auf die Knie gefallen, sagten sie: Ruhm sei dem Vater, alleluja, Ruhm dem Sohne und dem hl. Geiste, alleluja, alleluja, alleluja.«

ὁ βαπτιστής, ὁ κηρύξας μετάνοιαν ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ εἰς ἄφεσιν τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν[1].

Man pflegte also wechselnde Gesangstücke für bestimmte Feste auf einzelne Blätter zu schreiben; in unserem Fall sind nur die Akrostichia gesetzt, der Psalm selbst muß den Anwesenden geläufig gewesen sein. Bickell[2] vermutet, der Festpsalm sei zu Anfang der Liturgie zwischen der alt- und neutestamentlichen Lesung gesungen worden, so daß wir hier die älteste Form des Gradualresponsoriums der Messe hätten. Das Akrostichion für das Fest des hl. Johannes ist nicht umfangreich und wurde nach jedem Psalmvers wiederholt, dasjenige für Epiphanie ist in drei Teile geteilt, die nacheinander für ebenso viele Teile des Festpsalms (nach Bickell Ps. 32) als Responsorien gebraucht wurden. Nach Bickells scharfsinniger Vermutung enthalten die rätselhaften (oben eingeklammerten) Worte τῷ und οὐ den Hinweis auf die Psalmverse, von denen an der ihnen folgende Teil des Akrostichion gebraucht werden solle. Nach den ersten fünf Versen wiederholte der Chor jedesmal das erste Drittel von ὁ γεννηθεὶς bis ἀττέρος; vom sechsten an, der mit τῷ beginnt, respondierte man das zweite Drittel bis γονυπετοῦντες; das dritte Drittel war endlich das Responsorium für den letzten Teil des Psalms, der (V. 16) mit οὐ beginnt. Bemerkenswert ist auch noch, daß die Doxologie den Schluß des Akrostichions bildet, während sie später immer mit dem Psalm verbunden wird.

---

[1] »Am 5. Januar: Auserwählt ist der hl. Johannes der Täufer, der Buße verkündete auf der ganzen Erde, zur Vergebung unserer Sünden.«

[2] Bickell, Mitteilungen aus der Sammlung der Pap. Rainer 1887, Bd. II und III.

II. Kapitel.

Die Hymnen.

Außer dem Psalter und den übrigen lyrischen Partien der hl. Schrift werden in den ersten christlichen Jahrhunderten noch weitere Lieder erwähnt. Welcher Art der Hymnus war, den der Herr am Tage vor seinem Leiden mit den Aposteln betete[1], ist nicht festzustellen. Der Apostel Paulus redet von einem Charisma des Psalmensingens[2]; er meint damit neue, aus der feierlichen Andachtstimmung hervorgegangene Lieder. Tertullian überliefert, daß bei den Agapen, »nachdem die Lichter angezündet waren und man sich die Hände gewaschen hatte«, jeder vortreten und Gott aus den hl. Schriften oder eigener Inspiration folgend preisen durfte[3]. Origines bezeugt, daß »die Griechen auf griechisch, die Römer auf lateinisch und so jedes Volk in seiner Sprache zu Gott betete und ihm nach Kräften Hymnen sang[4]«. Nicht ohne Grund hat man in manchen Partien des neuen Testamentes solche improvisierte Lieder gesehen[5], so im 4. und 5. Kapitel der Apokalypse u. a.[6]. Die durch das Christentum zugeführte Gedankenwelt

---

[1] Matth. XXVI, 30. Marc. XIV, 26. Die Priscillianisten behaupteten, denselben zu besitzen, der hl. Augustinus erklärte den ihren aber für apokryph (Migne, Patr. Lat. XXXIII, 1034 ff.). Karl der Große hätte gern gewußt, wo dieser Hymnus geblieben sei; sein liturgischer Berater Alcuin gab ihm zur Antwort, er sei in dem Gebete Joh. 17 erhalten, daß der Herr für seine Jünger an seinen Vater richtete (Migne, Patr. Lat. C, 428 ff.). Vielleicht war dieser Hymnus der in der jüdischen Liturgie für das Ostermahl vorgeschriebene (Psalm 112—117, Schluß des Hallel.).

[2] 1. Corinth. XII, am Ende.

[3] Apologie 39. (Migne, Patr. Lat. I, 540.)

[4] Contra Celsum 8, 37. (Migne, Patr. Gr. II, 1574.)

[5] Bäumer im Kirchenlexikon von Wetzer und Welte, 2. Aufl. VI. 521, dessen Artikel »Hymnus« überhaupt für das ganze Kapitel zu vergleichen ist. Ausführliches über solche Lieder auch bei Probst, Lehre und Gebet in den 3 ersten christl. Jahrh. Tübingen 1871, 256 ff.

[6] Nach Eusebius (Kirchengesch. II, 17) hatten auch die Therapeuten derartige »neue Psalmen«, und er fügt hinzu, daß sie nicht nur die ältern Hymnen ausgezeichnet verstanden, sondern auch neue »in mannigfachen Metren und sehr ehrbaren Weisen« verfaßten.

bot die Anregung zu derartigen Schöpfungen tausendfach dar und hat nie aufgehört, begabte und fromme Christen zu herrlichen poetischen Erzeugnissen zu begeistern. Alle die späteren Lieder, die nicht den heiligen Schriften entnommen sind, wie die Hymnen, Sequenzen, das kirchliche Volkslied u. a., hängen innerlich zusammen mit diesen Schöpfungen des Urchristentums.

Häufig wurden derartige Dichtungen Psalmen genannt, wie denn die Ausdrücke Psalmen und Hymnen vielfach noch lange in der allgemeinen Bedeutung von »geistliches Lied«. gebraucht wurden. Erst allmählich hat sich für das Wort Hymnus die Bedeutung einer metrischen Dichtung herausgeschält, zum Preise christlicher Wahrheit oder Tatsachen, bestimmt gesungen zu werden. Zuerst aber ist der Begriff des Hymnus ein weitgehender[1]. So werden Hymnen genannt die in den apostolischen Konstitutionen (VII, 47) erwähnten zwei Lieder, die beim liturgischen Morgen- und Abendgebet gesungen wurden, und welche die Urversion unseres Gloria in excelsis (der Messe) und des Te decet laus (Schluß der Sonntagsmatutin im Benediktinerbrevier) sind. Ein sehr alter Abendhymnus ist das Lumen hilare (Φῶς ἱλαρὸν ἁγίας δόξης). Clemens von Alexandrien ist berühmt als Verfasser zweier Hymnen, an den Erlöser und an den Erzieher[2], von denen besonders der erstere ein bewunderungswürdiges Denkmal der ältesten Hymnodik ist. Zu Ehren der hl. Dreieinigkeit verfaßte der Martyrer Athenogenes eine Dichtung[3]. Um das Jahr 200 lebte der ägyptische Bischof Nepos, dessen Hymnen und Psalmen noch zur Zeit des Eusebius beliebt waren[4]. Jünger ist der hl. Methodius († 311), von dem ein Gedicht auf Christus und die hl. Jungfrau überliefert ist.

Schon im 3. Jahrh. waren außerbiblische Dichtungen dermaßen eingewurzelt und erfreuten sich einer so großen Beliebtheit, daß das Konzil von Antiochien (269) dem Bischof dieser Stadt Paul von Samosata einen Tadel dafür aussprach, daß er sie in seiner Kirche abgeschafft hatte, »weil diese Psalmen nicht dem davidischen Psalter entnommen, sondern neuern Ursprungs wären[5]«. Anderer-

---

[1] Der hl. Ambrosius definiert den Hymnus also: *Cantus cum laude dei. Si laudes deum, et non cantas, non dicis hymnum. Si cantes, et non laudas deum, non dicis hymnum. Si laudes aliquid, quod non pertinet ad laudem dei, etsi cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et canticum et laudem et dei.* Gerbert, de cantu I, 74.

[2] Migne, Patr. Gr. VIII, 681 ff.

[3] Migne, ebenda XXXII, 205.

[4] Euseb. Kirchengesch. VII, 24. (Migne, Patr. Gr. XX, 693.)

[5] Eusebius, VII, 30. (Migne, Patr. Lat. XX, 709 ff.)

seits gab ihre Popularität den Häretikern schon früh Veranlassung, ihre Lehren vermittelst derselben ins Volk dringen zu lassen. In der zweiten Hälfte des 2. Jahrh. verbreiteten Marcion und der Gnostiker Valentin, der um 153 nach Rom kam, häretische Psalmen, von denen Tertullian berichtet[1]. Ein vollständiger gnostischer Psalter mit 150 Psalmen stammte von Bardesanes († 223) und seinem Sohn Harmonius[2]. Die apokryphen Akte der Apostel (um 200) enthalten vielfach gnostische Psalmen. Der hl. Epiphanius kannte ähnliche Werke des Hierax[3]. Solche Lieder stifteten manches Unheil an, zumal die Irrlehrer es verstanden, ihnen eine gewinnende musikalische Form zu geben. Besonders war es Arius, der sich so viele Anhänger schuf, und mit Rücksicht auf den der hl. Ephräm sagte, die Irrlehrer hätten die Pest des Verderbens in das Gewand musikalischer Schönheit gehüllt. Auch der hl. Athanasius klagt über seine weichlichen Lieder[4].

Um dem Unwesen radikal zu steuern, verbot das Konzil von Laodicea (zwischen 360 und 381) in seinem 59. Kanon, in der Liturgie etwas zu singen, was nicht in der hl. Schrift enthalten war[5], ein Beschluß, der zur Folge hatte, daß die meisten derartigen Schöpfungen auch katholischen Ursprunges verloren gingen. Der Name, den ihnen das Konzil beilegt, ist *Psalmi idiotici.* Andere Hirten verkannten aber nicht das Gute, das sich auf diesem Wege erreichen ließ, und bestrebten sich, die Auswüchse abzuschneiden, die Sache selbst beizubehalten, die orthodoxe Lehre womöglich in noch schönere Formen zu kleiden und in noch schöneren Melodien singen zu lassen. Diese Auffassung hat dann den Sieg davongetragen, und dies ist der Standpunkt, den die Kirche das Mittelalter hindurch und bis zur Stunde eingenommen hat. Nicht nur hat sie in ihre engere Liturgie Lieder, Hymnen aufgenommen, die nicht den heiligen Schriften entstammen, sie hat zugelassen, daß in der Volkssprache die Gläubigen Gott Lob und Preis, Buße und Reue, Dank und Anbetung zollen, wenn es auch Zeiten gab, welche den Volksgesang in der Kirche auf ein Minimum beschränken oder ganz verbannen wollten.

[1] Liber de carne Christi, 17 und 20. (Migne, Patr. Lat. II, 781 und 786.)

[2] Sozomenus, Hist. eccl. III, 16. (Migne, Patr. Gr. LXVII, 1090.)

[3] Haeresis, 67, 3. (Migne, Patr. Gr. XLII, 175.)

[4] De decretis Nicaeni synodi, 16. (Migne, Patr. Gr. XXV, 454.) Daß man in Milet Hymnen mit Händeklatschen und Tanzbewegungen begleitete, ist schon oben erwähnt worden, vgl. S. 16.

[5] Denselben Standpunkt vertrat im 7. Jahrh. ein spanisches Provinzialkonzil und im 9. Jahrh. der Gegner des Amalar, Agobard von Lyon, wovon noch im Zusammenhang die Rede sein wird.

Der hervorragendste Hymnendichter des Orients ist der hl. Ephräm, der Syrer (306—373). In ihm erreicht nicht nur die syrische Hymnodik ihren Höhepunkt; seine Gedichte wurden von großer Bedeutung auch für die Entwicklung der neuen Form in der griechischen und lateinischen Kirche. Schon zu seinen Lebzeiten erhielten sie Heimatrecht in der syrischen Liturgie; noch in den spätern Sammlungen nehmen sie den ersten Platz ein. Da die Werke der ältern orientalischen Hymnendichter meist (wie die des Bardesanes und Harmonius) zugleich mit den gnostischen u. a. Irrlehren dem Untergange anheimfielen, so gehören Ephräms Hymnen zu den ältesten, noch jetzt liturgisch verwendeten. Er fand Nachfolger in seiner eigenen Kirche; als solche ragen hervor Cyrillonas (2. Hälfte des 4. Jahrh.), Balaus, Rabulas und Isaac der Große (1. Hälfte des 5. Jahrh.) und Jacob von Sarug († 521).

Die bedeutsame Einwirkung der syrischen Hymnenpoesie auf diejenige der Folgezeit beruht auf der in Ephräms Hymnen durchaus zur Herrschaft gelangten rhythmischen Auffassung der poetischen Formen[1]; der Vers gründet sich nicht auf das antike Gesetz der Quantität, die lange und kurze Silben miteinander verbindet und aus ihren Zusammenstellungen die verschiedenen Versfüße ableitet, sondern auf das Prinzip des Wortakzentes und der Silbenzählung. Der Wechsel von betonten und unbetonten Silben, von Hebung und Senkung ist sein formales Bildungselement; dazu kommt für die zueinander gehörigen Verse die Gleichzahl der Silben, wenigstens der Hebungen. Die neue poetische Form der rhythmischen Dichtung, für welche von einem hervorragenden Forscher semitischer Ursprung in Anspruch genommen wird[2], sollte bahnbrechend für die Folgezeit werden. Die ihr zugrunde liegende Auffassung der Sprache hat hervorragend musikalischen Charakter und erwies sich gerade für die musikalische Formgebung des liturgischen Gesanges im ganzen Mittelalter als äußerst fruchtbar.

Schon Ephräms Zeitgenosse, Gregor von Nazianz, hat sie auf die kirchliche Poesie der Griechen übertragen, ohne die altklassische Dichtungsform ganz aufzugeben[3]. Seine Nachfolger, die

[1] Hubert Grimme, Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers (Collectanea Friburgensia II, Freiburg, Schweiz 1893), wo die verschiedenen poetischen Formen Ephräms analysiert sind.

[2] W. Meyer, Anfang u. Ursprung der lat. u. griech. rhythmischen Dichtung. Abhandlungen der bayr. Akademie der Wissenschaften, München 1885, S. 270—430.

[3] Grimme, l. c., 77 ff.

byzantinischen Dichter der spätern Zeit, gingen auf demselben Wege weiter. Derjenige, der die lateinische Kirche mit der von Syrien über die griechische Kirche verbreiteten Hymnodik bekannt machte, ist der hl. Hilarius von Poitiers († 366). Von Constantius 356 in den Orient verbannt, hatte dieser unermüdliche Kämpfer gegen den Arianismus Gelegenheit, sich mit den syrischen und griechischen Hymnen bekannt zu machen und den segensreichen Einfluß zu beobachten, den sie auf das Volk ausübten. In seine Heimat zurückgekehrt, übersetzte er einige dieser Dichtungen ins Lateinische und fügte eigene hinzu. Der spanische Liturgiker Isidor von Sevilla nennt ihn ausdrücklich den ersten lateinischen Hymnendichter[1], und der hl. Hieronymus kannte von ihm ein Buch Hymnen[2]; sie sind fast alle verloren gegangen bis auf einige, die 1884 von Gamurrini in einer Handschrift zu Arezzo (die auch die Peregrinatio Eutheriae enthält) gefunden wurden. Hilarius fand bei seinen Landsleuten kein rechtes Verständnis für seine Schöpfungen[3], und so ist nicht er, sondern der hl. Ambrosius († 397) von Mailand für die glänzende Entwicklung bestimmend geworden, welche die neue Form im Abendlande nehmen sollte. In den Tagen der Not und des inbrünstigen Gebetes, als er mit seinen Getreuen in seine Basilika sich eingeschlossen hatte, um diese vor der Besitznahme durch die Arianer zu retten, und jene mit der antiphonischen Psalmodie bekannt machte, lehrte er sie auch einige von ihm verfaßte Hymnen singen[4]. Er vermochte das Volk damit dergestalt zu begeistern, daß die Arianer ihm vorwarfen, er habe es bezaubert[5].

Der Gegensatz der Hymnen des Ambrosius gegen die des Hilarius ist groß, und die seinen sind vollständig, in Inhalt und Form ausgereifte Kunstwerke. Christliche Gedanken in herrlicher Sprache, die dennoch einfach und volkstümlich ist, im Gewande

---

[1] De offic. I, 6: *Hilarius, Gallus episcopus Pictavensis, eloquentia conspicuus hymnorum carmine floruit primus.* (Migne, Patr. Lat. LXXXIII, 743.)

[2] De viris illustribus. (Migne, Patr. Lat. XXIII, 699.)

[3] Nach einer Bemerkung des hl. Hieronymus (Migne, Patr. Lat. XXVI, 355) nannte Hilarius die Gallier: *in hymnorum carmine indociles.* Nach der Gamurrinischen Ausgabe sind die Hymnen des Hilarius neuerdings wieder von Dreves in den Analecta hymnica medii aevi Bd. L S. 4 ff. veröffentlicht worden.

[4] Augustin, Confess., IX, 7. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 770.) Paulinus, vita Ambrosii, 13. (Migne, Patr. Lat. XIV, 31.)

[5] Ambrosius contra Auxentium (Migne, Patr. Lat. XVI, 1017): *Hymnorum meorum carminibus populum deceptum volunt. Plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est, et quo nihil potentius, quam confessio Trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebratur.*

klassisch antiker Form, das ist die Signatur seiner Hymnen, die sämtlich aus 8 Strophen mit je 4 Zeilen bestehen. Alle Verse sind in jambischen Dimetern geschrieben. Da die Hymnen des Ambrosius viele Nachahmer fanden, so wurde der Name »Ambrosianisch« ein Gattungsname für Hymnen, die in der Art der Dichtungen des hl. Ambrosius verfaßt sind[1]. Welche von diesen »Ambrosianischen« Hymnen den Heiligen selbst zum Autor haben, darüber sind die Meinungen immer noch geteilt[2]. Daß die vier Hymnen

Aeterne rerum conditor
Deus creator omnium
Jam surgit hora tertia
Veni redemptor gentium

von Ambrosius stammen, ist sicher, da sie durch Augustinus bezeugt sind[3]. Ein mailändischer Gelehrter, Biraghi[4], hat auf Grund der Übereinstimmung der ältesten mailändischen liturgischen Bücher außer den vier oben genannten noch 14 Hymnen dem Ambrosius zugesprochen, die ich, um den gegenwärtigen Stand der Frage zu kennzeichnen[5], folgen lasse:

---

[1] Schon die Regel des hl. Benedikt kennt diese Bezeichnung, und Walafrid Strabo (de reb. eccles., Migne, Patr. Lat. CXIV, 954) sagt mit Rücksicht darauf: *In officiis quoque, quae b. Benedictus abbas ordinavit, hymni dicuntur per horas canonicas, quos Ambrosianos ipse nominans, vel illos vult intelligi quos confecit Ambrosius, vel alios ad imitationem Ambrosianorum compositos. Sciendum tamen multos putari ab Ambrosio factos, qui nequaquam ab illo sunt editi.* Mit »Ambrosiani« werden immer nur die Hymnen bezeichnet, nie aber die andern Gesänge der mailändisch-ambrosianischen Liturgie. Neuere Schriftsteller haben dies nicht beachtet und, weil einige mittelalterliche Autoren den »Ambrosiani« metrische (modern gesprochen Takt-) Form zuschreiben, die ungerechtfertigte Ansicht ausgesprochen, die Gesänge der ambrosianischen Liturgie seien überhaupt im modernen Takt gesungen worden.

[2] Man vgl. Chevalier, Poésie liturgique du moyen âge, Rhythme et Historie 1893, der vollständig über die Streitfrage orientiert, S. 69 ff. wie auch das Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie von Cabrol I, S. 1347 ff.

[3] Augustin, Retract. I, 21 (Migne, Patr. Lat. XXXII, 618), Confess. IX, 12 (Migne, Patr. Lat. XXXII, 777), De natura et gratia 63 (Migne, Patr. Lat. XLIV, 284), Sermo 372 (Migne, Patr. Lat. XXXIX, 1663).

[4] Biraghi, Inni sinceri et carmi di S. Ambrogio, Mailand 1862.

[5] Biraghis Resultate sind von Dreves, (Aurelius Ambrosius, Freiburg 1893) übernommen worden. Vgl. auch A. Steier, Untersuchungen über die Echtheit der Hymnen des Ambrosius. Leipzig 1903. In den Analecta hymnica medii aevi Bd. I S. 11 ff. hat Dreves die Hymnen des Ambrosius nach den besten handschriftlichen Quellen neu herausgegeben.

Splendor paternae gloriae
Nunc sancte nobis spiritus
Rector potens, verax deus
Rerum deus tenax vigor
Amore Christi nobilis
Illuminans altissimus
Agnes beatae virginis
Hic est dies verus Dei
Victor Nabor, Felix, pii
Grates tibi, Jesu, novas
Apostolorum passio
Apostolorum supparem
Aeterna Christi munera
Jesu corona Virginum.

In die Fußstapfen des Ambrosius traten der hl. Augustinus († 430), der gegen die Donatisten (um 393) einen Gesang verfaßte, den er Psalm nennt, der aber auch als Hymnus angesehen werden kann: *Omnes qui gaudetis pace, modo verum judicate*[1]. Sein Zeitgenosse Paulinus, Bischof von Nola († 431), war Verfasser eines Buches Hymnen[2], welches nicht auf uns gekommen ist. Außerhalb dieses durch Ambrosius angeregten Kreises steht dessen älterer Zeitgenosse Marius Victorinus Afer († 370), unter dessen Werken drei Hymnen auf die heilige Dreifaltigkeit sich befinden[3], ohne metrischen oder rhythmischen Bau, die vielleicht sich mehr der Art des Hilarius näherten. Von ihnen sind Stücke in das heutige Offizium de Trinitate aufgenommen worden. Auch dem Papste Damasus († 384) werden Hymnen zugeschrieben[4]; einige darunter drangen in die mittelalterliche Liturgie (*Martyris ecce dies* von der hl. Agatha, *Decus sacrati nominis* vom hl. Andreas, und *Jam dudum Saulus* von der Conversio S. Pauli).

Der hervorragendste Hymnendichter der unmittelbar auf Ambrosius folgenden Zeit ist der Spanier Prudentius († nach 405), der sich noch ganz in den Formen der klassischen Poesie der Alten bewegte und neben Ambrosius eine mehr selbständige Stellung einnimmt. Er ist Verfasser zweier Hymnensammlungen, des Kathemerinon (Hymnen für jeden Tag) und Peristephanon (solche zu Ehren der Martyrer). Einige seiner Hymnen drangen in die spanische, später auch in die römische Kirche, die von ihm folgende im Gebrauch hat:

---

[1] Retractationes I, 20. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 617.)

[2] Gennadius (5. Jahrh.), de viris illustribus 48, schreibt ihm ein Hymnarium zu. (Migne, Patr. Lat. LVIII, 1083.) Dieser Paulinus ist mit dem gleichnamigen Biographen des hl. Ambrosius nicht zu verwechseln. Einige der Gedichte des Paulinus vgl. in den Analecta hymnica Bd. L. S. 48 ff.

[3] Migne, Patr. Lat. VIII, 1139 ff.

[4] Chevalier, l. c., 67.

Ales dixi nuntius (Dienstagslaudes)
Audit tyrannus anxius } (Unschuld. Kinder)
Salvete flores martyrum }
Lux ergo surgit aurea (Mittwochslaudes)
Nox et tenebrae et lumina (Donnerstagslaudes)
O sola magnarum urbium (Epiphanie)
Quicumque Christum quaeritis (Verklärung Christi).

Die meisten dieser Hymnen sind Zusammenstellungen einzelner Strophen größerer Gedichte[1]. Mit Prudentius kann man die lateinische Hymnodik der ersten Jahrhunderte abschließen.

Wie hat man die alten Hymnen gesungen? In Syrien und Griechenland muß die Hymnenmusik sich eng an den Volksgesang angelehnt haben. Gewiß hat man — so ist es auch später gehalten worden — im Volke lebende Melodien dazu verwendet, um die Hymnen selbst populär zu machen. Sonst wissen wir über ihr musikalisches Aussehen nichts; es scheinen aber die nicht selten komplizierten poetischen Formen eine große Mannigfaltigkeit der Melodien herbeigeführt zu haben.

In der lateinischen Kirche haben die Hymnen von Anfang an eine noch ausgeprägter populäre Form gehabt. Die Teilung des Gedichtes in gleich gebaute Strophen, der Strophen in gleich viele gleich gebaute Verse, ein solcher Bau ist in hohem Grade volkstümlich. Er bedingt eine Melodie, die für alle Strophen wiederholt werden kann, in ihrer Ausdehnung und Gliederung genau die einzelnen Verse widerspiegelt. Im allgemeinen wird jede Textsilbe nur einen Ton erhalten haben; das ist die Norm für das Volkslied aller Zeiten, und für Melodien, die von größeren Mengen vorzutragen sind, ist eine solche Melodiebildung eine Art Notwendigkeit. Ob nun Ambrosius und seine Nachfolger auch die Melodien ihrer Hymnen komponierten, oder ob sie zu allgemein beliebten Weisen ihre Zuflucht nahmen, sicher ist, daß ihre Melodien melodisch einfach waren. Die Melodien der Hymnen im Ambrosianischen Brevier sind von einer solchen einfachen Struktur, und manche derselben mögen aus dem 4. oder 5. Jahrh. stammen, besonders solche, die nachweisbar mit Texten gesungen wurden, die Ambrosius zum Verfasser haben.

[1] Vgl. die Neuausgabe von Dreves in der Analecta hymnica Bd. L., S. 23 ff.

III. Kapitel.

Allgemeines über die Entwicklung der Liturgie und des liturgischen Gesanges im Mittelalter[1].

Die Entwicklung des Kirchengesanges aus den bisher geschilderten Anfängen hat sich in der griechischen und lateinischen Kirche in verschiedener Weise vollzogen; beide besitzen seit langem ihren eigenen Gesang. Bis zum großen Schisma (um 1050) haben jedoch Beeinflussungen der lateinischen Liturgie durch die griechische, d. h. byzantinische, stattgefunden, die nicht ohne musikalische Folgen blieben. Wieviel überhaupt die lateinischen Liturgien in ihren ältesten Formen denen des Ostens verdanken, das ist im Zusammenhang noch nicht untersucht worden.

Zwei Tatsachen geben in dieser Hinsicht namentlich zu denken. Erstens war bis zum Ende des 3. Jahrh. liturgische Sprache in Rom das Griechische, nur nebenbei existierte als solche das Lateinische. Der hl. Paulus schrieb seinen Brief an die Römer in griechischer, nicht in lateinischer Sprache, und was uns an religiösen Denkmälern aus dem christlichen Rom der ersten Zeit erhalten ist, ist in griechischer Sprache abgefaßt. Zuerst ist demnach die Liturgie in Rom griechisch abgehalten worden, also hat man auch griechisch gesungen. Zweitens, die erste und ausgezeichnete Ausbildung des liturgischen Gesanges fand, wie wir wissen, in den Ländern des Ostens statt; von da aus drangen der Wechselgesang der Psalmen und die Antiphonen in das Abendland, über Mailand nach Italien, Gallien und Spanien, ebenso die Hymnen. Viele Wurzeln des liturgischen

[1] Die Quellen für die die folgenden Kapitel ausfüllende Darstellung zur Geschichte der Liturgie im Mittelalter sind folgende: die Ordines Romani, die alten römischen Zeremonialbücher (veröffentlicht in der Patr. Lat. Bd. LXXVIII), das gregorianische Meßbuch, der Liber Sacramentorum S. Gregorii Magni (ebenda); die Schriften der mittelalterlichen Liturgiker, des Amalarius (Patr. Lat. Bd. CV) u. a. Von zusammenhängenden Bearbeitungen erwähne ich wieder die wertvollen Arbeiten des Kardinals Tommasi, die Origines du culte chrétien von Duchesne, die Breviergeschichten von Bäumer und Battifol. Viel Material enthält auch Gerbert, de cantu, Bd. I.

Gesanges des Abendlandes reichen also in den Osten, nach Jerusalem, Antiochien, Alexandrien und Konstantinopel.

Unter solchen Umständen wäre es wunderbar, wenn der Gesang der lateinischen Kirche im Anfang einen dem der griechischen Kirche entgegengesetzten Charakter gehabt hätte. Alles weist im Gegenteil auf eine große Verwandtschaft beider hin. Auch nach der Einführung der antiphonischen Psalmodie und Hymnodik blieb der lateinische Kirchengesang von dem byzantinischen durchaus nicht unberührt, und es ist leicht, verschiedene Stadien dieser Entwicklung festzustellen.

Untersucht man die Texte namentlich der römischen Meßgesänge, so stößt man auf die Tatsache, daß sie bis auf ganz geringe Ausnahmen aus der hl. Schrift, besonders dem Psalter, gezogen sind[1]. Woher aber stammen die andern? Manches spricht dafür, daß die meisten Übersetzungen eines griechischen Originals sind, besonders der Umstand, daß die Messen, zu denen sie gehören, nachweisbar entweder aus dem Orient stammen oder doch mehrfach mit griechischen Elementen durchsetzt sind. Ihre Melodien lassen sich in zwei Klassen scheiden: solche, die den musikalischen Gesetzen der andern, dem Text nach aus der Bibel gezogenen Gesänge folgen, und solche, die ihre melodischen, besonders modalen Eigenheiten haben. Es ist zweifellos, daß die Gesänge der ersten Klasse schon in Rom bekannt waren, als der Meßgesang geordnet wurde, und die Organisation des liturgischen Gesanges, die Fixierung und Normierung der Melodien, erstreckte sich auch auf sie. Sie sind mit den andern Teilen des Meßgesangbuches zu einer organischen Einheit verschmolzen und von ihnen musikalisch nicht unterschieden. Dahin gehören die Introitus *Ecce advenit* von Epiphanie, *In excelso throno* vom darauffolgenden Sonntag, wahrscheinlich auch das Weihnachtsalleluja ℣. *Dies sanctificatus* u. a.[2]

Ganz anders verhält sich die zweite Klasse von Meßgesängen, die nachweisbar erst unter den griechischen Päpsten des 7. und 8. Jahrh., nach der Fixierung des römischen Kirchengesanges, in die lateinische Liturgie aufgenommen wurden. Nach dem Papstbuch[3] hat Sergius I. (687—701) an den vier Muttergottestagen, der Annuntiatio, Assumptio (Dormitio), Nativitas und Purificatio, der Messe eine Prozession vorausgeschickt. Zu der Prozession der

[1] Mehr darüber später.

[2] Über den griechischen Ursprung der entsprechenden Feste vgl. Duchesne, Origines, S. 247.

[3] Liber pontif. ed. Duchesne, I, 371 ff.

Purificatio enthalten noch alte Drucke[1] Antiphonen, die gerade in bezug auf unsere Frage sehr lehrreich sind. Eine davon lautet: Χαῖρε κεχαριτωμένη *Ave gratia plena*, Θεοτόκα παρθένε *Dei genitrix virgo*, ἐκ σοῦ γὰρ ἀνέτειλεν, *ex te enim ortus est*, ὁ ἥλιος τῆς δικαιοσύνης, *sol iustitiae*, usw. Als Vers dazu wurde gesungen Κατακόσμησον τὸν θάλαμόν σου, Σιών, *Adorna thalamum tuum, Sion*, καὶ ὑπόδεξαι τὸν βασιλέα Χριστόν, *et suscipe regem Christum* usw.[2] Der lateinische Vers ist noch heute für die erwähnte Prozession vorgeschrieben. In dieselbe Rubrik gehören die meisten Gesänge der von den genannten Päpsten importierten Feste, von Kreuzerhöhung, der größte Teil der Prozessionsgesänge am Palmsonntage, die Antiphon *Crucem tuam* und die Karfreitagsimproperien, in welchen der Chor auf die Klage des Heilandes an sein undankbares Volk noch heute mit den Ausrufen *Agios o theos*, *Sanctus Deus* usw. antwortet. Die Melodien dieser Gesänge, wie sie die mittelalterlichen Handschriften überliefern, lassen den griechischen Charakter durchaus erkennen und machen die spätere Einfügung in die lateinische Messe evident. Sie folgen modalen Gesetzen, die von denen der andern lateinischen Gesänge durchaus verschieden sind.

Auch sonst treffen wir in den ältesten Denkmälern des lateinischen Gesanges mehrfach griechische Elemente an. Das älteste Zeremonialbuch römischen Ursprungs, der erste Ordo Romanus, schreibt für den Karsamstag den Vortrag der Lektionen und Cantica vor der Messe in lateinischer und in griechischer Sprache vor[3], für die Ostervesper den Gesang Alleluja. ℣. Ὁ κύριος ἐβασίλευσεν (*Dominus regnavit* Ps. 92) mit dem ℣.: Καὶ γὰρ ἐστερέωσε (*Etenim firmavit*), für die Vesper des Ostermontag das Alleluja. ℣. Ὁ ποιμαίνων τὸν Ἰσραήλ (Ps. 79, ℣. 1, 2, 9 und 10) und ähnliches für den Dienstag, Freitag und Samstag derselben Woche[4]. Hand-

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 653, nach Bd. I der Liturgica des Pamelius (1571), der aber sicher diese Verbindung von griechischen und lateinischen Worten nicht erfunden, sondern handschriftlichen Vorlagen entnommen hat.

[2] Das *Κατακόσμησον τὸν νυμφῶνά σου, Σιών* wurde aus der Liturgie der Byzantiner auch ins Syrische übertragen und findet sich z. B. in einer Handschrift der Bibliothek des syrischen Seminars zu Charfe in Kleinasien; vgl. Parisot in der Revue de l'Orient chrétien, 1899, S. 157 ff.

[3] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 955.

[4] Ebenda, 965. Ebenso im Liber responsalis Gregorii M. (Patr. Lat. LXXVIII, 772.) Noch in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. war es in Rom Brauch, bei der auf die Ostervesper folgenden Versammlung, in welcher der Papst seine Umgebung bewirtete, eine griechische Sequenz *Πάσχα ἱερὸν ἡμῖν σήμερον* zu singen. Ebenda 1045. Vergl. auch Gaisser, *Brani greci nella*

schriften nicht römischen Ursprungs, aber römischer Liturgie, bestätigen den Gebrauch griechischen Gesanges in der lateinischen Kirche. Gar nicht selten findet man dort das griechische Gloria und Credo (meist mit lateinischen Buchstaben geschrieben); ich erwähne Cod. St. Gallen 381, 382, die Handschrift 9449 der Pariser Nationalbibliothek u. a. Auch zu St. Blasien im Schwarzwald wurde das Gloria in lateinischer und griechischer Sprache gesungen[1]. Ein Troparium von Montauriol hat sogar das griechische Sanctus und Agnus Dei mit Neumen versehen[2]. Die erwähnte Pariser Handschrift (sie stammt aus dem 11. Jahrh.) hat für die Messe von Pfingsten eine ganze Reihe von Gesängen in griechischer Sprache[3], der Cod. 1235 nouv. acquis. derselben Bibliothek aus dem 12. Jahrh., für die Circumcisio das Alleluja ℣. *Dies sanctificatus* in griechischer Fassung angezeigt[4].

---

liturgia latina. Rassegna Gregoriana, Rom, I, S. 109 und 128 ff., und Herm. Müller im Kirchemusikal. Jahrbuch XXI, Jahrg. 1908, S. 147.

[1] Gerbert, de cantu I, 382. Was die berühmte griechische Messe betrifft, die bis ins 18. Jahrh. in der Abtei St. Denis bei Paris gefeiert wurde (vgl. Fleischer, Neumenstudien II. 54), so weist die Verbindung des Psalmverses mit seiner Melodie beim Introitus unzweifelhaft auf eine Redaktion, die nicht älter sein kann, als das 16. Jahrh.; wahrscheinlich handelt es sich überhaupt um eine Übersetzung aus dem Lateinischen.

[2] Vgl. Daux, 2 livres choraux monastiques des 10me et 11me siècles. Paris, Picard, 1899, pl. II.

[3] Selten waren die Handschriftenschreiber des Griechischen mächtig, und so wimmeln diese Wiedergaben griechischer Texte mit lateinischen Buchstaben von Fehlern mancherlei Art. Trotzdem haben wir in ihnen lehrreiche Denkmäler der Aussprache des Mittelgriechischen im Abendlande. In der Pariser Handschrift 9449 folgt auf den mit reichlichen Tropen ausgestatteten Introitus *Spiritus domini* folgender Text (fol. 49): *Natis thos o theos ke dios corpis this tesan ey extri autu kepye thosan oy me sontes autu a proposo tu autu. Gratias agamus alme trinitatis semper. Pneupma tu kyrriu. Doxa patri ke yo ke ayo pneumati. Ke nim Kea im ke ystus oco nathon oco non amen. Pneuma tu kyrriu eplyros empti oygumenu alleluja. Keu thu tho tho sineraton panta tin nosin akyïphonis alleluia, alleluia, alleluia.* Dann andere Tropen zu demselben Introitus, das Kyrie *Cunctipotens genitor deus* und dasjenige, dessen Tropen mit *Theoricam practicamque vitam* beginnen, weiter das griechische Gloria in excelsis (*Doxa in ipsistis theo kepi gis eudokia*), das Alleluja ℣. *Emitte spiritum* und seine griechische Übersetzung, ein anderes Alleluja ℣. *Agalliaste tho theon thon boyton ymon, haladizate tho theos iacob, labethe psalmon termon metha eithara.* Auch die anderen Gesänge derselben Messe haben teils griechischen, teils lateinischen Text.

[4] Fol. 123: *Ymera agios menin epiphanem ymon de utheenni kepros kenim ysatheton kyrrion othissi methos katelthinphos megalim epi thin gi.* In griechischen Lettern: ἡμέρα ἁγιασμένη ἐπιφάνη ἡμῖν, δεῦτε, τὰ ἔθνη, καὶ προσκυνεῖτε τὸν κύριον, ὅτι σήμερον κατέβη φῶς μέγα ἐπὶ τῆς γῆς.

Nachhaltiger noch haben griechische Riten auf die anderen lateinischen Liturgien eingewirkt; im einzelnen sind darüber noch nicht viele Untersuchungen angestellt; die Resultate der bisherigen Forschungen lassen aber die Annahme wohlbegründet erscheinen, daß auf diesem Wege noch interessante und wichtige Funde zur Geschichte des Kirchengesanges wie der lateinischen Liturgien zu machen sind[1].

Den unbezweifelbaren Einwirkungen der Liturgien des Ostens auf die des Westens scheint nun eine wichtige Tatsache entgegenzustehen. Schon die ältesten erhaltenen Denkmäler griechischen Kirchengesanges seit dem 10. Jahrhundert haben eine gesangliche Ordnung der Messe zur Voraussetzung, die von der lateinischen nicht nur in Nebensachen, sondern prinzipiell abweicht. Bei den Lateinern ist der Grundstock des Meßgesanges durch die Psalmodie gebildet; selbst die kunstreichsten Gesänge haben zuerst fast nur Psalmen- oder wenigstens biblischen Text. Bei den Griechen nehmen Psalter und Cantica nicht mehr den Ehrenplatz ein; er ist vielmehr den Hymnen ihrer großen Dichter und Meloden eingeräumt. Man darf aber für den ursprünglichen byzantinischen Kirchengesang eine ähnliche Organisation vermuten, wie sie bei den Lateinern schon durch Dokumente des 8. Jahrhunderts (Graduale von Rheinau in der Kantonsbibliothek Zürich) sichergestellt ist. Vielleicht hat das Aufblühen der griechischen Poesie seit dem 8. Jahrhundert den Anstoß zu der Umwälzung gegeben. Die große Anziehungskraft der Riten und Formen des Ostens auf die Lateiner kam aber auch hier zum Vorschein. Die Zeit der Karolinger, die überhaupt durch eine folgenschwere Invasion byzantinischer Musik in die lateinische Kirche gekennzeichnet ist, so daß man auf Schritt und Tritt im Frankenlande und Alemannien musikalischen Praktiken und Theorien der Byzantiner begegnet, entnahm, wenn nicht alles täuscht, den Hymnen der griechischen Kirche die Anregung zu ihren Sequenzen, Tropen, wie auch zu vollständigen Offiziumsdichtungen.

Nachdem so die griechische Kirche dem lateinischen Gesang von Anfang an mannigfache Unterstützung hatte zuteil werden lassen und zu seiner Erstarkung beigetragen hatte, erfolgte die traurige Entzweiung beider Kirchen, die zu ihrer endgültigen Trennung führte. Seit dem griechischen Schisma haben die liturgischen

[1] Ein interessantes Beispiel einer Entlehnung aus der griechischen Kirche bietet das *Sub tuum praesidium confugimus*, das Cagin (Paléographie musicale V) in der Version des griechischen Originals und in der lateinischen des 10., 12. und 14. Jahrh. mitteilt.

Verbindungen beider Kirchen aufgehört, und im Kirchengesange gehen sie seitdem ihre eigenen Wege, die griechische, um später mannigfache Einwirkungen der türkischen Musik an sich zu erfahren, die lateinische, um in Anlehnung an den gregorianischen Gesang die Kräfte der musikalischen Kunst zu bewunderungswürdiger Entfaltung zu bringen.

In der lateinischen Kirche haben sich früh vier verschiedene Formen der Liturgie herausgebildet; die römische, die mailändische oder ambrosianische, die gallikanische und die spanische, später mozarabische genannt. Alle diese Liturgien machen in Nachahmung der urchristlichen Übung vom Gesang einen hervorragenden Gebrauch; so gibt es im frühen Mittelalter einen römischen, einen ambrosianischen, einen gallikanischen und einen mozarabischen Gesang. Die Frage nach ihrer Herkunft führt zurück auf die Frage nach dem Ursprung der vier Liturgien. Schon lange hat man erkannt, daß die Überlieferungen mancher gallischen u. a. Kirchen, die ihre Existenz direkt auf die Apostel und deren unmittelbare Schüler zurückführten, in das Gebiet der Legende zu verweisen sind. Im einzelnen herrscht noch keine Übereinstimmung unter den Liturgikern; begreiflicherweise, denn es ist noch nicht lange her, daß das Interesse der Forscher der Geschichte der Liturgie und der Riten sich zuwendet.

Es ist zweifellos, daß die lateinischen Kirchen von Rom aus gegründet wurden. Dies bezeugt ein sehr altes Dokument, ein Brief des Papstes Innocenz I. an Decentius (416), worin es heißt: »es ist offenbar, daß in ganz Italien, Gallien, Spanien, Afrika, Sizilien und auf den dazwischen liegenden Inseln nur von denen Kirchen gestiftet wurden, die der verehrungswürdige Apostel Petrus und seine Nachfolger zu Priestern eingesetzt haben[1].« Mit dieser Aufstellung deckt sich der Befund des vergleichenden Studiums der wichtigsten Gebetsformulare der Messe, der ältesten Bestandteile des Kanon; sie verraten einen gemeinschaftlichen Ursprung. Bezieht sich diese Gemeinschaft aber nur auf diese Gebetsformeln, oder ist sie weiter ausgreifend? Hier gehen die Forscher auseinander. Nach der einen Ansicht hätten die verschiedenen lateinischen Liturgien eine breitere gemeinschaftliche Basis, eine lateinische Urliturgie, zur Voraussetzung, deren Haupteigenheiten sich besonders außerhalb Roms in den sogenannten Partikularliturgien erhielten, während in Rom selbst neue, von den urlateinischen vielfach abweichende Riten adoptiert wurden. Diese Ansicht wurde

[1] Mitgeteilt in Cerianis Notitia liturgiae Ambrosianae, Mailand 1895, S. 77 ff.

ausgesprochen von G. Morin[1] und besonders von P. Cagin[2], der sie mit einem großartigen Aufwand liturgischen Wissens begründete. Weniger davon verschieden, als es den Anschein hat, ist die Ansicht von Duchesne[3], der zwei liturgische Zentren in der lateinischen Kirche annimmt, Rom und Mailand, da die gallikanische und mozarabische Liturgie der mailändischen vielfach tributär waren. Für uns ist diese Differenz nicht von großer Bedeutung. Es ist eine nicht zu verkennende Tatsache, daß die Gesangsarten der vier Liturgien einander sehr ähnlich sind; sie sind wie Kinder eines Vaters, und mit Recht hat man von Dialekten des liturgischen Gesanges gesprochen. Soweit wir sie kennen — vom mozarabischen Gesang und vom gallikanischen wissen wir nicht viel, ganz erhalten sind uns der ambrosianische und der römische, gregorianische, — stimmen sie im wesentlichen überein, in der Textbehandlung, den Tonarten, dem Rhythmus usw.

Nicht unwahrscheinlich ist es sogar, daß von der urrömischen, ursprünglich überall in Italien verbreiteten Liturgie sich diejenige nicht allzusehr entfernt hat, welche im Mittelalter in Mailand in Geltung war. Für den Gesang ergäbe sich daraus die Folgerung, daß der römische und der ambrosianische Gesang zuerst mehr oder weniger identisch waren. Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß in den Handschriften der römischen Liturgie mailändische und römische Elemente so innig miteinander verwachsen sind, daß es schwer wäre, die dem Ambrosianischen angehörigen Stücke auszuscheiden, ohne die ganze römische Sammlung zu vernichten. So sehr glichen sich vorgregorianisch und mittelalterlich-mailändisch, daß die Reste des römischen vorgregorianischen Gesanges, die sich bis zum 11. und 12. Jahrh. an verschiedenen Orten der Halbinsel fanden, als eigentlich ambrosianische Stücke betrachtet

[1] Morin, les véritables origines du chant grégorien, Maredsous 1890.

[2] Paléographie musicale, Bd. V.

[3] Duchesne, Origines und, der Paléographie musicale entgegentretend, in der Revue d'histoire et de litterature religieuses, Paris 1900, avril S. 31. Duchesne sträubt sich besonders gegen den Gedanken, daß Rom in liturgischen Dingen geändert habe, während andere Kirchen ihren von Rom erhaltenen Gebräuchen treuer anhingen. Dafür aber liefert gerade die Geschichte des liturgischen Gesanges überzeugende Beweise. Man denke nur an Amalar und seine Überraschung beim Studium der Antiphonare von Corbie und Metz (darüber weiter unten). Überhaupt ist von allen Kirchen keine an liturgischen Neuerungen so fruchtbar gewesen, als die römische. So ist nicht selten ein Gegensatz entstanden zwischen Urrömischem, d. h. dem römischen Usus, wie er in Kirchen außerhalb Roms weiter bestand, und dem Neurömischen, d. h. römischen Riten, wie sie in Rom selbst infolge von Änderungen am ursprünglichen Usus sich eingestellt hatten.

wurden[1]. Während aber der mailändische Gesang bis weit ins Mittelalter hinein sich ziemlich unverändert überliefert hat, entwickelte sich der römische weiter zu derjenigen Form, in der die mittelalterlichen Handschriften ihn darbieten und die, wie wir sehen werden, das Werk der römischen Gesangschule ist.

Die Verwandtschaft der Gesangsformen der vier lateinischen Liturgien ist darin besonders in die Augen springend, daß die Grundformen des liturgischen Gesanges in gleicher Weise alle Liturgien beherrschen: alle kennen Solo- und Chorgesang und bezeichnen ihn übereinstimmend mit den Namen responsorialer und antiphonischer Gesang; in allen ist der responsoriale Gesang reich melodisch entfaltet, wie es sich für einen Solisten geziemt, und der antiphonische einfacher, mehr oder weniger syllabisch, wie es Gesängen entspricht, die auch solchen zugänglich sein sollen, die nicht gelernte Sänger sind. Dieser Gegensatz war im Mittelalter so lebendig, daß man überall, wo sich in den Handschriften ein A (Antiphone) zu Beginn eines Gesangstückes vermerkt findet, eine einfachere Melodie supponieren kann, wo dagegen ein R (Responsorium) steht, eine reiche[2]. Man wird sich nie täuschen.

Wie hat man diese auffällige Tatsache zu erklären? Die einzige Möglichkeit, die ernstlich in Betracht gezogen werden kann, liegt in der Annahme, daß beide Melodiearten dem Urbestande der lateinischen Liturgie angehören. Reichere Solomelodien und einfachere Chormelodien muß es gegeben haben, bevor sich in den verschiedenen Gegenden die Liturgie in verschiedener Richtung zu entwickeln begann. Die gemeinschaftliche liturgische Grundlage beider Melodieformen in allen lateinischen Liturgien läßt eine andere Erklärung nicht zu. Damit kommen wir aber in eine weit zurückliegende Zeit, spätestens ins 5. Jahrh. Wie früher gezeigt wurde, gehen die Anfänge dieser Bewegung bis ins 4. Jahrh. zurück, für den

---

[1] Morin, l. c.

[2] Nicht damit zu verwechseln ist der auch einem Einzigen zufallende Vortrag von liturgischen Stücken, wie die Versikel und die Lamentationen des Jeremias sind, die weder dem antiphonischen noch dem responsorialen Gesang, sondern der Gattung der Lectio angehören und sich wesentlich von den Gesangstücken unterscheiden. Die Lamentationen stehen im Offizium der Karwoche an der Stelle, wo sonst immer eine Lectio steht, und sind wie diese von Responsorien gefolgt, der beste Beweis dafür, daß man sie nicht mit den Gesangstücken des Offiziums oder der Messe auf eine Stufe stellen darf. Über das Responsoriolum später.

responsorialen Gesang reichen sie noch bis in die apostolische Zeit[1].

Die Hauptformen der gemeinschaftlichen Gottesverehrung sind die Messe und das Offizium, der Altardienst und das Stundengebet; als Vigil mit sich daran schließender eucharistischer Feier zuerst miteinander verbunden, haben sie sich bald getrennt und in verschiedener Weise äußerlich entwickelt; ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit tut sich aber noch in der heutigen Form der Messe kund, in welcher der eigentlichen Opferfeier eine aus Schriftlesung, Psalmodie und Gebet bestehende Partie vorausgeschickt wird, denselben Bestandteilen, die ursprünglich die Vigil und die auch noch heute das Offizium zusammensetzen. Besonders aber die gesanglichen Formen haben sich für Messe und Offizium verschieden gestaltet. Ihre Betrachtung wird die Schicksale des liturgischen Gesanges im Mittelalter deutlich machen.

[1] Um nicht mißverstanden zu werden, betone ich wieder (vgl. oben S. 35, Anm. 2), daß ich damit nicht dasjenige Maß von Melismatik, in welches die Sologesänge des Mittelalters eingehüllt sind, auf das 4. Jahrh. zurückgeführt haben will. Zweifellos hat auch hier eine Entwicklung von einfacheren Anfängen an stattgefunden, deren Spuren wir noch nachgehen werden. Es heißt aber die sichersten Tatsachen der liturgischen Geschichte ignorieren, wenn man, wie es neuerdings immer wieder geschieht, die melismatische Melodiebildung überhaupt als Produkt des 8. oder 9. Jahrh. hinstellt. Die schon von Cassian erwähnte Anfügung von Vokalisen an die letzten Worte liturgischer Gesangtexte (vgl. S. 33) ist die wichtigste Form der melismatischen Technik das ganze Mittelalter hindurch geblieben, und eine derartige hochentwickelte musikalische Interpunktion kann ganz gut auf Praktiken der jüdischen Vorsänger zurückgehen.

IV. Kapitel.

Liturgische Entwicklung der Meßgesänge im Mittelalter. Die einleitenden Meßgesänge.

Der älteste Musikschriftsteller, der sich ausführlich über den liturgischen Gesang seiner Zeit ausspricht, Aurelianus von Reomé im 9. Jahrh., stellt im letzten (20.) Kapitel seiner Musica disciplina[1] die verschiedenen Formen des Meßgesanges zusammen und bespricht sie in der Reihenfolge, wie sie in der Messe auftreten. Seine Darlegung lautet: »Das Meßoffizium besteht zunächst aus den Antiphonen, welche Introitus genannt werden. Sie haben den Namen davon erhalten, daß sie beim Eintritt des Volkes in die Basilika gesungen werden, und sie dauern so lange, bis sowohl der Pontifex, wie die übrigen geistlichen Würdenträger nach ihrer Reihenfolge in ungestörter Ordnung in die Kirche eingezogen sind und den ihnen zukommenden Platz eingenommen haben. Dann wird die Litanei gesungen, in der Gott und Christus um Erbarmen für das Volk angefleht werden, worauf der Priester, den Engel nachahmend, der Gott im Himmel Ehre, den Menschen auf der Erde Friede verkündigte, eben dieses Lied mit heilkündender Stimme beginnt. Hierauf wird das von den Stufen, von denen aus es gesungen wird, Graduale genannte Responsorium gesungen. Bei den Alten pflegten die Singenden wie die Sprechenden auf solchen erhöhten Stufen Platz zu nehmen; darum heißt es von Esdras: er stellte sich auf die hölzernen Stufen, die er hatte verfertigen lassen, um von ihnen aus zum Volke zu reden. Daher spricht man auch von den Psalmi graduum, die nach der buchstäblichen Erklärung deshalb so heißen, weil sie von den Stufen (gradus) aus gesungen wurden. Das Alleluja haben wir von den Juden übernommen, deren Sprache das Wort ange-

[1] Abgedruckt in den Scriptores von Gerbert, Bd. I. Daß Aurelian in der obigen Darlegung einer römischen Quelle folgt, ist zweifellos und geht besonders aus den Beziehungen hervor, in welche er den Introitus zu der Stationsprozession stellt, die eine urrömische Einrichtung ist.

hört. Es bedeutet: Lobet Gott, und wurde aus Ehrfurcht in keine Sprache übersetzt; sehr passend wird es vor dem Evangelium gesungen, damit die Gemüter der Gläubigen zur Aufnahme des Wortes des Heiles durch dieses Lied vorbereitet werden. Offertoria aber heißen diejenigen Gesänge, welche die Kirche dem Herrn zur Darbringung der Opfergaben singt. Es geschieht dies in Nachahmung der alten Väter, an welche die Vorschrift erging: wenn ihr ein Mahl und festliche Tage begehet, so sollt ihr Posaunen über euer Opfer erklingen lassen, und der Herr wird euer eingedenk sein. Bei der Austeilung der hl. Kommunion wird zunächst das *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* gesungen, damit die Gläubigen, die am Fleische und Blute des Herrn teilnehmen, dasjenige, was sie im Munde empfangen, mit der Modulation ihrer Stimme preisen, um den in körperliche Speise verwandelten, den sie kosten, zu ehren, der, wie die Kirche lehrt, herniederkam, um gekreuzigt zu werden, zu sterben und begraben zu werden. Im Anschluß daran wird noch ein anderer Gesang vorgetragen, der Communio heißt, damit, solange das Volk die himmlische Segnung empfängt, sein Geist durch süßen Gesang zu erhabener Betrachtung emporgehoben und darin festgehalten werde.«

Das sind die Gesangstücke der Messe des 9. Jahrh. in Gallien und in Rom, denn zu Aurelians Zeit ist die in Gallien herrschende Liturgie die römische. Den Tractus erwähnt er nicht, weil er die Stelle des Alleluja vertrat; er existierte aber schon im 9. Jahrh. Ebenso ist das Sanctus übergangen, wohl deshalb, weil es seinem Ursprunge gemäß, der noch in seiner ältesten Melodie zu erkennen ist, zur Praefatio gehört, an welche es sich unmittelbar anschließt. Das Credo dagegen war als Meßgesang der römischen Liturgie des 9. Jahrh. noch nicht einverleibt und ist überhaupt der jüngste Gesang der Messe. Sonst aber ist deren musikalische Ausstattung, wie sie Aurelian schildert, älter als das 9. Jahrh.; sie ruht auf den liturgischen Maßnahmen Gregors des Großen († 604) und ist mit dessen Festsetzung der Meßliturgie unzertrennlich verbunden.

Überblicken wir die einzelnen Stücke, so zerfallen sie in zwei wohl voneinander zu trennende Gruppen. Gerade die ältesten gehen auf die Psalmodie zurück und sind ursprünglich ganze Psalmen[1]; sie unterscheiden sich nur durch die musikalische Ausführung. Entweder war der Ausführende der Solist, dem der Chor refrainartig antwortete, — wir erkennen hier den *Cantus responsorius* — oder aber der Chor teilte sich in zwei Teile, die

[1] Nur das Alleluja bildet vielleicht eine Ausnahme.

sich im Vortrag der Psalmen ablösten, es ist dieses der *Cantus antiphonus*. Zu den responsorialen Meßgesängen gehören das Gradualresponsorium und das Alleluja, zu den antiphonischen der Introitus, das Offertorium und die Communio. Eine Ausnahmestelle nimmt der Tractus ein, der später vom Sänger ohne Wiederholungen des Chores in einem Zuge von Anfang bis zu Ende gesungen wurde. Diese drei Formen haben den Hervorgang aus der Psalmodie bis zur Stunde nie verleugnet; noch heute sind ihre Texte mit ganz verschwindenden Ausnahmen dem Psalter oder den Cantica entnommen. Die andere Gruppe von Meßgesängen steht den Hymnen näher, wie denn einige darunter geradezu Hymnen genannt werden: man spricht vom Hymnus angelicus (*Gloria in excelsis* u. a. Die psalmodischen Teile des Meßgesanges haben wechselnde Texte; in der Regel hat jede Messe ihren eigenen Text zum Introitus, Graduale, Alleluja (bezw. Tractus), Offertorium und zur Communio. Man nennt sie daher in neuerer Zeit das Proprium und scheidet es in das Temporale, Proprium de Tempore (Feste des Herrn) und Sanctorale, Proprium de Sanctis (Feste der Heiligen). Die andere Gruppe verändert ihren Text nie; man pflegt sie deshalb dem Proprium als Ordinarium Missae gegenüberzustellen; sie umfaßt das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei.

Der gegensätzliche Charakter des Proprium und des Ordinarium Missae offenbart sich auch in ihrer liturgischen Stellung, wie in der Art ihrer Ausführung. Die Gesänge des Proprium gehören schon zur Meßordnung Gregors des Großen, sie sind ein wesentlicher Bestandteil der Messe, so daß es eine Messe ohne Introitus, ohne Graduale, ohne Alleluja (bezw. Tractus), usw. nicht gibt, abgesehen von den letzten Tagen der Karwoche, die liturgisch auf eigenen Fuß gestellt sind. Geringer ist die liturgische Bedeutung der Stücke des Ordinarium Missae; es ist erst allmählich ausgebaut worden, und von dem gregorianischen Sakramentar angefangen bis auf das Meßbuch des Konzils von Trient ist für viele Messen vorgeschrieben, das Gloria oder das Credo auszulassen. Die Bedeutung des jedesmaligen Festes spiegelt sich viel besser in den wechselnden Stücken des Proprium ab, von denen gleich der Introitus mit einer oft dramatischen Lebendigkeit in den Gedankenkreis des Festes einführt. Auch musikalisch galten die Stücke des Ordinarium zunächst als minderwertig. Nur das Proprium steht in den ältesten liturgischen Gesangbüchern, es bildet den eisernen Bestand des Meßgesanges von Gregors Zeit bis zur Gegenwart. Das Ordinarium dagegen hat eine sehr wechselvolle Geschichte zu verzeichnen. In Rom wurde es zuerst, wie im einzelnen noch wird ausgeführt

werden, nicht von der Schola gesungen, sondern von den am Altare assistierenden Geistlichen oder vom ganzen Volke, wie es besonders in Gallien beliebt war. Da zum Hofstaate der griechischen Päpste des 7. und 8. Jahrh. auch griechische Kleriker gehörten, so erklärt sich die schon erwähnte Tatsache, daß gerade die Gesänge des Ordinarium vielerorts auch in griechischer Sprache gesungen wurden, ein Gebrauch, dessen römischer Ursprung von einem alten Anonymus Turonensis ausdrücklich bezeugt wird[1]. Andererseits wirkte die Ausführung dieser Gesänge durch die Kleriker und das Volk zurück auf ihre melodische Fassung; diese war zuerst ganz einfach, syllabisch und verlangte keine besondere Geschicklichkeit. Von dem Augenblicke an, wo der Sängerchor die Kleriker und das Volk aus ihrer Teilnahme am Meßgesange verdrängte und die Ausführung aller liturgischen Gesänge übernahm, vom 11.—12. Jahrh. an, erscheinen auch in den Gesangbüchern Melodien für das Kyrie, das Gloria usw., aber meist ganz am Ende, zum Zeugnis ihrer späten Aufnahme. Es sind das reichere und schönere, während die älteren, einfachen nur mehr an den gewöhnlichen Tagen und in der Totenmesse gesungen wurden. Eine folgenschwere Änderung liturgischer und musikalischer Art vollzog sich noch, als die päpstlichen Sänger in Avignon 1377 mit Gregor XI. nach Rom zogen und die in Frankreich blühende neue Kunst des mehrstimmigen Gesanges mitbrachten; allmählich wurde es Sitte, die Gesänge des Ordinarium mehrstimmig zu singen. Seltsamerweise nannte man das mehrstimmig komponierte Ordinarium einfach »Missa«; es liegt darin ausgesprochen, daß nunmehr das Ordinarium gesanglicher Hauptteil der Messe geworden war. Einen besonderen Gewinn brachte diese Entwicklung der Dinge nicht, denn es ist doch nur ein unnatürliches Verhältnis, daß seither das künstlerische Hauptgewicht auf Gesangstücken der Messe ruht, die nicht notwendig zu ihr gehören, liturgisch teilweise entbehrlich sind. Wie viel dankbarere Aufgaben würden den Komponisten nicht die wechselnden Texte der Messe dargeboten haben! Freilich hätten sie dann ihre Werke nur ein- oder zweimal während des Jahres aufführen können.

Die Gesänge des Proprium wie des Ordinarium haben wir nunmehr in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu betrachten. Dabei empfiehlt es sich, um ihren Zusammenhang mit der Liturgie mehr

[1] Bei Martene, de ant. eccles. ritibus I 102 bez. des Weihnachtsfestes: *In missis cantatur Gloria in excelsis deo ... nos canimus illud graece iuxta morem antiquum Romanae ecclesiae.*

hervorscheinen zu lassen, sie so vorzunehmen, wie sie in der Messe aufeinanderfolgen, und nicht die beiden Gruppen getrennt zu besprechen.

Die Antiphone zum Introitus.

»*Inprimis ad Introitum Antiphona, qualis fuerit statutis temporibus, sive festis diebus, sive quotidianis*«, also beginnt das gregorianische Meßbuch, der Liber sacramentorum[1]. Ebenso ist der einleitende Meßgesang in den Ordines romani und bei den mittelalterlichen Liturgikern genannt: Antiphona ad Introitum, Antiphone zum Eingang, d. h. des Zelebranten zum Altar; »vom Gange des Priesters zum Altare hat sie ihren Namen erhalten«, sagt der Autor des Micrologus de ecclesiasticis observationibus[2]. Davon ist dann in späterer Zeit der Gesang selbst Introitus genannt worden; heute bezieht man den Ausdruck nicht mehr auf den Gang des Priesters zum Altare, sondern einfach auf den Anfangsgesang der Messe. Im Mittelalter hatte er noch eine dritte Bedeutung; vielfach diente er zur Bezeichnung der ganzen Partie der Messe, die der Oration und den hl. Schriften vorausgeht[3]. Wie diese Bedeutung aufkam, ist nicht schwer zu sagen; die Messe hat ursprünglich nicht mit einem Gesange, sondern mit den Lesungen begonnen, und die ganze später vorausgeschickte Partie ist der Eingang, Introitus, d. h. der Messe.

Was die außerrömischen Liturgien angeht, so wurde bei den Griechen des Mittelalters die Messe mit dem Gesange des *Monogenes* eröffnet. Der ambrosianische Ritus hat eine dem römischen Introitus nur teilweise ähnliche Form, die Ingressa, die aus einem einfachen Gesange besteht ohne Psalm oder Psalmvers, woraus ihr späterer Ursprung hervorgeht; denn Antiphonen ohne Psalmen oder Psalmverse sind erst später üblich geworden. In Spanien, manchen Gegenden von Gallien und in England nannte man ihn

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 25. Nach Probst, die ältesten römischen Sacramentarien und Ordines, Münster 1892, S. 386, wäre der erste Ordo Romanus, so wie er heute vorliegt, eine im 8. Jahrh. vorgenommene Bearbeitung des von Gregor dem Großen selbst bestimmten Zeremonials. Duchesne, Origines 138 ff. nimmt ebenfalls verschiedene im 7. und 8. Jahrh. hinzugefügte Stücke an.

[2] Micrologus, Kap. 1. (Migne, Patr. Lat. CLI, 979.)

[3] Also Amalarius: *Officium, quod vocatur Introitus, habet initium a prima antiphona, quae dicitur Introitus, et finitur in oratione, quae dicitur a sacerdote ante lectionem.* De Off. eccles. III, 5. (Migne, Patr. Lat. CV, 1108.)

Officium[1], die altgallikanische Liturgie, wie sie durch den hl. Germanus von Paris († 576) überliefert ist, eröffnete die Messe mit einer *Antiphona ad praelegendum*[2]. Gelegentlich wird statt Introitus auch die Bezeichnung Invitatorium[3] gebraucht, die sonst nur dem Anfangsgesang des Offiziums zukommt, aber auch der Funktion des ersten Meßgesanges wohl entspricht.

Wie bemerkt, begann die Messe in der griechischen, wie in der lateinischen Kirche ursprünglich in Nachahmung der jüdischen Liturgie mit den Lesungen aus den hl. Schriften. Dies bezeugen für jene Justinus Martyr, nach welchem »am Sonntage alle aus der Stadt und vom Lande zusammenkommen und die Schriften der Apostel und Propheten gelesen werden, solange die Zeit reicht[4]«, und die apostolischen Konstitutionen (II. 57). Aber schon Basilius bemerkt, daß der Lesung etwas vorausgeschickt werde, was von großer Bedeutung für die hl. Geheimnisse sei[5]. Es mag dies Psalmgesang gewesen sein. Tatsächlich wird in der nach ihm benannten Liturgie die Messe mit Gesang der Kantoren eingeleitet.

In der lateinischen Kirche begann noch zur Zeit der hl. Ambrosius und Augustinus die Opferfeier mit den Lesungen. Ersterer erzählt in einem Briefe[6]: »Am folgenden Tage, es war ein Sonntag, nach den Lesungen und der Predigt entließ ich die Katechumenen, usw.« Hier kennt die mailändische Kirche keinen Gesang vor der Lesung. Eine ähnliche, nur noch viel klarere Beschreibung gibt Augustinus[7]: »Es kam auch der Ostertag, und morgens, als das Volk schon zahlreich in der Kirche versammelt war . . . ging ich zu ihm. Die Kirche war vollgefüllt und ertönte von den Freudenstimmen aller, die (wegen eines plötzlichen Wunders) von allen Seiten Gott Dank sagten. Ich begrüßte die Menge . . . und als endlich alles still geworden, wurde aus den hl. Schriften feierlich vorgelesen; als die Reihe an meine Predigt kam, redete ich nur weniges, usw.« Nach Tommasi beziehen sich diese Worte auf eine Begebenheit aus dem Jahre 425. Noch lange nach

---

[1] So die englischen Gradualhandschriften, wie das Graduale Sarisburiense der Londoner Plainsong and Mediaeval Music Society, Aurelianus Reomensis (cap. 20) und der Autor der Musica Oddonis (Gerbert, scriptores I).

[2] Duchesne, origines 181.

[3] Im 5. Ordo Romanus. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 986.)

[4] 2. Apologie am Ende.

[5] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 266.

[6] Epistol., 2. Class., 20. (Migne, Patr. Lat. XVI, 1037.)

[7] Tommasi l. c. XII., praef. 3.

der Einrichtung des Introitus in der römischen Messe wurde in der gallischen Kirche vielfach die alte Übung beibehalten. So kannte die Trierische Kirche zur Zeit des Bischofs Nicetius, zu Beginn des 6. Jahrh., den Introitus noch nicht; von Nicetius erzählt die Gregor von Tours zugeschriebene Vita[1]: »Es kam der Sonntag, und siehe, der König (Theodobert) betrat mit denen, die von dem Priester der Kommunion fernzubleiben geheißen waren, die Kirche; man las die Lektionen, die der alte Kanon bestimmt hat, brachte auf den Altar Gottes die Gaben dar, usw.« Von einem Gesang vor den Lesungen ist auch da keine Rede. Noch das älteste ambrosianische Ordinarium Missae[2] hat nach dem Gloria und dem in der mailändischen Messe darauf folgenden dreimaligen Kyrie, vor dem *Dominus vobiscum* und der *Oratio super populum* die Rubrik: *Incipit Missa canonica*, die andeutet, daß dasjenige, was vorhergeht, späterer Zusatz ist.

Das älteste Zeugnis für die Existenz des Introitus in der römischen Liturgie ist eine Stelle des Papstbuches, wonach Papst Coelestin I. († 432) angeordnet habe, daß »die 150 davidischen Psalmen vor dem Opfer psalliert werden sollten und zwar antiphonisch, von allen, was bis dahin nicht geschah, indem nur der Brief des Paulus vorgelesen wurde und das hl. Evangelium[3]«. Hier ist die Rede von der Einführung eines Psalmes zu Beginn der Messe. Vielleicht war damit auch eine Verteilung des Psalters auf die einzelnen Sonn- und Festtage verbunden; jedenfalls handelt

---

[1] Migne, Patr. Lat. LXXI, 1080.

[2] Bei Ceriani, Notitia liturgiae Ambrosianae, Mailand 1895, S. 3.

[3] Liber pontificalis, ed. Duchesne, I 230. Es ist nicht angängig, mit Gevaert, Origines du chant liturgique (deutsch von Riemann, Leipzig 1891, S. 13), die Notiz auf die Einführung des antiphonischen Gesanges in Rom überhaupt zu beziehen, da ausdrücklich nur von der Messe die Rede ist. Die Antiphonie ist überall zuerst für die Vigilien eingeführt worden; da ist ihre Heimat und ihre ursprüngliche Stelle, da war sie auch eine Art Notwendigkeit; ihre Einfügung in die Messe setzt ihre Verwendung im Offizium voraus. Auch die Erklärung der Stelle durch Morin (Véritables origines du chant greg., deutsch von Elsässer, Paderborn 1892, S. 53) befriedigt nicht. Nach ihm wäre der einleitende Meßgesang in Rom älter, Coelestin habe ihm nur einen Psalm hinzugefügt. Zuerst habe er die Form gehabt, wie die mailändische Ingressa, die bis auf die Gegenwart keinen Psalm oder Psalmvers besitzt. Dagegen spricht aber nicht nur, daß Ambrosius, wie oben bemerkt, die Ingressa nicht kennt, sondern auch, daß damit für die erste Hälfte des 5. Jahrh. eine Gesangsform supponiert ist, die sich nicht mit einem Psalm verbindet. Außer den Hymnen hat es aber damals eine solche nicht gegeben. Es stimmt viel besser zu dem Bilde, welches uns die Quellen jener Zeit bieten, wenn wir in der Ingressa eine spätere Einrichtung sehen.

es sich bei ihr immer um einen ganzen Psalm, nicht nur um ein paar Verse.

Wie dieser Psalm zuerst ausgeführt wurde, ist aus der Bezeichnung »antiphonisch« ersichtlich, die sich zwar erst in jüngern Handschriften des Papstbuches findet; die Ausführung durch zwei Chöre, die einander im Vortrage der Verse ablösten, ist aber im ganzen Mittelalter für den Introitus ausnahmslos bezeugt. Da im 5. Jahrh. der den Psalm einleitende, besonders Antiphone genannte Satz sicher zur antiphonischen Psalmodie gehörte, so muß man ihn auch für die älteste Form des Introitus in Anspruch nehmen.

Nach den liturgischen Schriften des Mittelalters wurde der Introitus in Rom seit Gregor dem Großen folgendermaßen vorgetragen: wenn alle Vorbereitungen zur Messe beendet und die Lichter angezündet waren, stellte sich die Schola cantorum, die Paraphonistae und die Knaben, in zwei Reihen vor dem Altare nach ihrer Ordnung auf, und der Erste der Sänger, der Prior Scholae, intonierte die Antiphone zum Introitus. In diesem Augenblicke hielt der Pontifex mit seinen Begleitern seinen Einzug aus der Sakristei in die Kirche. Am Altare angekommen und nach der Anbetung der hl. Hostie gab er dem Prior Scholae durch ein Zeichen zu verstehen, das Gloria (am Ende des Psalmes) anzustimmen. Dieser verneigte sich vor dem Pontifex und führte den Befehl aus. Beim *Sicut erat* ging der Pontifex vom Altar auf seinen Sitz zu, und die Antiphone beschloß das Ganze. Diese Darstellung des I. Ordo Romanus[1] ist klar, läßt sich aber durch die andern Ordines und die übrigen Quellen ergänzen.

Die Antiphone wurde vor dem Psalm vollständig gesungen; der Gebrauch, sie nur zu intonieren und erst nach dem Psalm ganz zu singen, ist jüngeren Datums und gehört nur dem Offizium an, nicht der Messe[2]. Ob der ganze Psalm oder nur einige Verse

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 941.

[2] Tommasi (l. c. XII, praef. 6) ist geneigt, eine Wiederholung der Antiphone vor dem Psalm anzunehmen, so daß jeder der zwei Sängerchöre sie einmal vorgetragen habe; sonst sei es kein antiphonischer Gesang mehr gewesen. Für das Responsorium ist die Wiederholung der vom Solisten gesungenen Anfangspartie durch den Chor nachweisbar, und da nach Rhabanus Maurus (De instit. cler. I. 33) Antiphone und Responsorium sich nur darin unterschieden, daß bei diesem der Kantor den Vers sang, bei jener ein Teil des Chores, so schließt Tommasi, daß auch im Antiphonengesang, also ebenfalls beim Introitus, die Antiphone vor dem Psalm wiederholt worden sei. Oder aber, glaubt er, man habe sie in zwei Teile zerlegt, die den beiden Chören zugewiesen worden seien. Diese Meinung erscheint indessen gewagt, da weder die Ordines Romani noch die Liturgiker etwas verlauten lassen, was zu ihrer Stütze könnte herangezogen werden.

und wie viele gesungen wurden, das hing vom Pontifex ab, der den Sängern ein Zeichen gab, abzubrechen und die kleine Doxologie zu singen. Nach jedem Vers wurde die Antiphone wiederholt; eine alte Beschreibung der Messe aus dem Kloster Corbie[1], die freilich nur auf die Bischofsmesse Bezug nimmt, bemerkt beim Introitus: »Auf den Wink des Bischofs wird der Psalm vom Vorsänger angestimmt, und der Introitus, der mit ihm abwechselt.« Daß es auch in Rom so gehalten worden sei, folgt nicht mit Sicherheit daraus, würde aber mit dem, was wir sonst über den Antiphonengesang im allgemeinen erfahren[2], sehr wohl übereinstimmen. An die Doxologie, die an Festtagen durch Repetition des Introitus vor dem *Sicut erat* geteilt wurde[3], schlossen sich noch ein oder mehrere Versus an, die sogenannten Versus ad respondendum oder repetendum[4], auch Versus prophetales geheißen[5], so lange, bis ein Diakon das Zeichen zum Kyrie gab[6]. Eine letzte Wiederholung der Antiphone beendete den reich gegliederten Gesang.

Die Behandlung der Introitusantiphone mit dem Psalm, wie sie die Ordines Romani aufweisen, wie die Existenz dieses Gesanges überhaupt, ist in den römischen Verhältnissen begründet. Man hielt es für angemessen, die Zeit bis zum eigentlichen Beginn der Messe mit Gesang auszufüllen[7]; dieser mußte nach Bedürfnis länger oder kürzer sein. Als aber die römische Meßliturgie und der dazu gehörige Gesang außerhalb Roms verbreitet wurden, ergab sich die Notwendigkeit, den Gesang zu kürzen, weil die

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 242.

[2] Darüber im 9. Kapitel.

[3] I. Ordo Rom. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 950.)

[4] So sind sie in den ältesten Meßgesangbüchern genannt, z. B. bei Tommasi, Bd. XII, Cod. St. Gallen 380 und 381, Cod. Einsiedl. 121, Cod. Paris. Bibl. nat. 9448 u. a.

[5] Also der 2. Ordo Rom. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 970) und Amalar, Eclogae de officio missae. (Migne, Patr. Lat. CV, 1318.)

[6] Der 2. Ordo Rom., ebenda.

[7] In einer alten Meßerklärung ist Zweck und Aufgabe des Introitus also angegeben: *Quoniam animus ad multa divisus, tumultibus curarum saecularium perturbatur, et non statim, ut ecclesiam ingredimur, omnium huius solitudinum possumus oblivisci; quo purius et attentius puriorem atque attentiorem orationem ad dominum fundere videamur: quod Antiphona ad Introitum decantatur et suavi modulatione interposita . . . praeparatio est et excreitatio animorum: ut animus populi a mundanis cogitationibus, his omnibus paulatim avulsus, ad coelestia cogitanda ac desideranda trahatur.* (Bei Tommasi l. c. XII, praef. 4.)

Zeremonien hier nicht mehr so lange dauerten[1]. Es ist das nicht die einzige Kürzung, die im 8. und 9. Jahrh. im Frankenlande vorgenommen wurde, um die Riten der Papstmesse den einfachen Bedürfnissen anderer Kirchen anzupassen. Was den Introitus betrifft, so liegt in diesen Verhältnissen der Grund, warum in sämtlichen Handschriften des Meßgesanges, die uns erhalten sind, nach der Antiphone nur mehr ein einziger Vers mit dem Gloria aufgezeichnet ist, ein Gebrauch, der bekanntlich bis zur Gegenwart besteht. Heute wird die Antiphone vor dem Verse und nach der an diesen sich anschließenden Doxologie gesungen.

Spuren der ursprünglich größeren Ausdehnung des Introitus haben sich indessen noch im Mittelalter erhalten. Die Consuetudines antiquae Cluniacensium enthalten die Vorschrift, den Introitus der sonntäglichen Hauptmesse nach dem Vers halb, nach dem Gloria ganz zu wiederholen, und nach Durandus[2] wurde er in einigen Kirchen dreimal gesungen, vor dem Vers, dann nach demselben, aber nur unvollständig, nach dem Gloria aber wieder vollständig. In der englischen Kirche wurde er im 13. Jahrh. in allen Messen nach dem Vers und nach dem *Sicut erat* vollständig wiederholt, mit Ausnahme der gewöhnlichen Tage nnd der Passionszeit[3]. Ein derartiger an die ursprüngliche römische Übung erinnernder Gebrauch hat sogar über das Mittelalter hinaus in der Kirche von Lyon, bei den Praemonstratensern und den Karmelitern bestanden[4]; dabei wurde gewöhnlich der Unterschied gemacht, daß der Introitus nur bei ganz hohen Festen dreimal vollständig gesungen wurde, vor und nach dem Verse und nach der Doxologie, sonst nach dem Vers nur halb, genau so, wie es Durandus berichtet.

Eine Erinnerung an den ursprünglichen Introituspsalm ist der Gebrauch der Missalien und Gradualien, dem Introitusvers nicht (wie beim Gradualresponsorium) ℣. (Versus) vorzusetzen, sondern

[1] Nur zum Teile vermochte man einzelne Zeremonien zu Anfang der Papstmesse im Frankenlande beizubehalten, da nämlich, wo man z. B. das Stationswesen nachahmte, wie an einigen Bischofssitzen, in Mainz, Trier u. a. Vgl. Bäumer, Breviergesch. 346.

[2] Tommasi, l. c. XII, praef. 6.

[3] Eine englische Handschrift des 13. Jahrh. (Cod. Brit. Mus. 17001, mitgeteilt in der Ausgabe des Graduale Sarisburiense II, Planche A) fügt dem Introitus *Ad te levavi* nach dem Vers *Vias tuas* die Rubrik an: *Repetatur officium et postea dicitur Gloria Patri et Sicut erat: tertio dicitur officium. Et hoc per totum annum observetur, tam in dominicis quam in festis sanctorum, et in octavis et infra, quum chorus regitur, et in omnibus missis de S. Maria per totum annum, nisi a dominica passionis domini ad missam de tempore paschali.*

[4] Tommasi, l. c. XII, praef. 7.

Ps. (Psalmus), obwohl seit langem nirgends mehr wie ein Vers gesungen wird. So hält es schon eines der ältesten auf uns gekommenen Bücher, das Graduale von Rheinau aus dem 8. Jahrh.[1]

Es ist von Interesse, die Texte der Introitusantiphonen einer nähern Betrachtung zu unterziehen. Dabei wollen wir von einer jedermann zugänglichen Handschrift ausgehen, dem aus dem 10. Jahrh. stammenden St. Galler Codex 339, der in der Paléographie musicale Band I veröffentlicht ist. Wie aus den Tabellen am Ende dieses Buches ersichtlich ist, enthält dieses Gesangbuch die Gesangstücke für 201 Tage des Kirchenjahres und, da Donnerstag und Samstag nach Pfingsten je 2 Messen besitzen, für 203 Messen. Die Zahl der Introitus ist aber nur 149, indem viele in mehr wie einer Messe gesungen werden; 54 bezw. 56 Messen haben keinen eigenen Introitus. Davon entfallen auf das Temporale 15 (bezw. 13), auf das Sanctorale 39. Die Wiederholung eines Gesanges in mehreren Messen erklärt sich daraus, daß man für neu eingeführte Feste nicht immer neue Formulare für nötig hielt; man nahm dafür einfach vorhandene Texte mit ihren Melodien. Dies Verfahren ist seit dem 12. Jahrh. systematisch gehandhabt worden, und es entstand das Commune Sanctorum, welches von da an in den Meßgesangbüchern als selbständiger Bestandteil zum Temporale und Sanctorale hinzutritt. Wie die Einrichtung des Codex 339 lehrt, sind Temporale und Sanctorale zuerst noch nicht auseinander gehalten; die Feste des Herrn und der Heiligen sind nicht in zwei Gruppen getrennt, wie das später Brauch wurde, sondern so aneinander gereiht, wie sie im Kirchenjahre aufeinander folgen. Die Zahl der Messen des Sanctorale, welche keinen eigenen Introitus besitzen, ist fast um das Dreifache größer, als die der entsprechenden Messen des Temporale. Wir dürfen daraus schließen, daß in der Zeit, welche die neuen Messen einrichtete, mehr neue Heiligenfeste eingesetzt wurden, als solche des Herrn.

Von den 149 verschiedenen Introitustexten des Cod. 339 St. Gallen sind bei weitem die meisten aus der hl. Schrift gezogen, und zwar 102 aus dem Psalter, wenigstens 41, vielleicht sogar 45, wenn man Anlehnungen mitrechnet, aus andern Büchern der hl. Schrift[2]. Ein allgemein gültiges Gesetz, nach welchem die

[1] Cod. Rhenaug. XXX der Kantonalbibliothek Zürich, abgedruckt von Gerbert in den Monumenta vet. liturg. Alem. I, 362 ff.

[2] Introitus *Ecce advenit* ist eine Übersetzung aus dem Griechischen (vgl. Lib. pontif. I, 289); desgleichen Introitus *In excelso*, oder Isai. VI, 1 nachgebildet; Introitus *Gaudeamus*, der ein Seitenstück in dem Introitus *Laetemur omnes* hat, den spätere Handschriften für die Conversio S. Pauli haben (z. B.

Texte aus den Psalmen oder den anderen Teilen der Bibel entnommen wurden, läßt sich nicht eruieren. Nur so viel ist unzweifelhaft, daß die Introitus der ältesten Feste des Herrn mit Vorliebe ihre Texte aus den geschichtlichen u. a. Büchern genommen haben; die jüngern Messen sowie die allermeisten des Sanctorale haben Psalmtexte. Wenn man in der Bibel Texte fand, die eine direkte Beziehung auf das zu feiernde Fest zulassen, so lag deren Wahl nahe; man vgl. die Introitus für Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten. Für die Feste der Heiligen aber war man auf die Psalmen angewiesen, in denen allerdings für jede christliche Tugend ein Lob sich finden ließ. So preist Psalm 44 die Erhabenheit der Jungfrauen, und das älteste Muttergottesfest, das in der Oktave von Weihnachten gefeiert wurde, entnimmt ihm die Texte aller wechselnden Meßgesänge. Diese charakteristische Seite gewisser Psalmen ist in der Zusammenstellung der Texte für die liturgischen Gesänge sorgsam beachtet worden[1].

Graduale Sarisburiense 177), und der auch eine mailändische Ingressa ist (Paléographie musicale V, 16), mag ebenfalls eine Übersetzung aus einem griechischen Offizium sein (die hl. Agatha ist eine sizilische Heilige; in Sizilien lebten aber im Mittelalter vielfach griechische Rit n); desgl. Introitus *Salus populi* (19. Sonntag nach Pfingsten, und von da auf den Donnerstag der 3. Fastenwoche übertragen). Dazu kommen Introitus *Benedicta sit* (de S. Trinitate), der durch Tobias 12, 6 und Introitus *Dicit dominus sermones* (de S. Clemente), der durch Isai. 59, 21 inspiriert ist. Der erst vom 12. Jahrh. an in den Handschriften erscheinende Introitus *Salve sancta parens* stammt aus dem Carmen paschale des Sedulius (Buch II, V. 63. Migne, Patr. Lat. XIX, 599) und ist das einzige Beispiel eines Introitus in metrischer Form (2 Hexameter; im zweiten Verse ist der Schluß *tenet per saecula cuius* geändert in *regit per saecula saeculorum*. Das Wort *regit* für *tenet* stammt aus der Erklärung des Sedulischen Gedichtes von Remi d'Auxerre. Vgl. Revue d'histoire et de littérat. relig. IV, 1899, I, 95 [der Rest mußte des Abschlusses halber geändert werden]). Über andere Verwendungen von Teilen des Carmen paschale in der Liturgie später.

[1] Man gab ihnen je nach ihrem Inhalt und ihrer liturgischen Verwendung besondere Beinamen. So nennt der liturgische Berater Karls des Großen, Alkuin, in seiner Psalmordnung für die Wochentage (Migne, Patr. Lat. CI, 563 ff.):

Ps. 2 *Quare fremuerunt gentes* den Psalm de incarnatione.
34 *Judica domine nocentes* den Psalm de passione.
3 *Domine, quid multiplicati* } den Psalm de resurrectione.
29 *Exaltabo te, deus* }
8 *Domine, dominus noster* den Psalm de ascensione.
44 *Eructavit cor meum* den Psalm de S. Maria.
18 *Coeli enarrant* den Psalm de Apostolis.
32 *Exultate iusti* } den Psalm de Martyribus
78 *Deus venerunt gentes* }
123 *Nisi quia dominus* den Psalm de Confessoribus.

Zudem war der Psalter von Anfang an das Gesangbuch der Kirche, so daß man auch für Messen ohne eigenen Charakter immer wieder auf ihn zurückgriff.

Besonders für die Introitus der Fastenzeit und der Sonntage nach Pfingsten ist der Psalter herangezogen worden. Bei letztern macht man die auffällige Beobachtung, daß der Reihenfolge der Sonntage eine ähnliche der Psalmen entspricht. Bis zum 17. Sonntag nach Pfingsten ist diese Ordnung befolgt, von da an ist sie verlassen. So teilen sich die Sonntage nach Pfingsten in zwei Gruppen, Sonntag 1. bis 17., und Quatembermittwoch der darauffolgenden Woche bis Sonntag 24. Derartigen Anordnungen der Psalmen werden wir noch in andern Meßtexten begegnen.

Das Verhältnis der Introitusverse zum Introitus selbst ist folgendes: wenn die Antiphone Anfang eines Psalmes ist, so pflegen die folgenden Verse des Psalmes als Introitusverse benutzt zu werden. Ist dagegen der Introitustext der Mitte des Psalmes entnommen, so bilden gewöhnlich der erste und die folgenden Verse des Psalmes die Introitusverse. Diese Beobachtung ist schon in einer alten Handschrift der Vatikana[1] niedergelegt; es ist daraus ersichtlich, daß noch im spätern Mittelalter die Kenntnis des formalen Konstruktionsprinzipes des Introitus nicht verschwunden war. Besonders das Studium der Versus ad repetendum ist in dieser Frage von Interesse. Ein Beispiel: der Introitus des ersten Adventsonntags *Ad te levavi* ist entnommen Ps. 24, V. 1—3. Der Introitusvers *Vias tuas Domine* folgt im genannten Psalm gleich als V. 4, so der V. ad repetendum *Dirige me*, der V. 5 des Psalmes ist. Dagegen stammt Introitus *Sicut oculi servorum* aus Ps. 122 V. 2 und 3, der Introitusvers *Ad te levavi* bildet den 1. Vers vom Ps. 122, und der V. ad repetendum *Quia multum repleta est* ist V. 4. Die nicht dem Psalter entnommenen Introitustexte sind in den meisten Fällen mit Versen eines Psalmes verbunden, der schon für das Graduale, Offertorium oder die Communio derselben Messe in Anspruch genommen war.

Nach der seit langem gültigen Vorschrift wird der Introitus erst dann begonnen, wenn der Priester am Altare angelangt ist und die ersten Gebete spricht. Im Mittelalter wurde er gesungen, während der Zelebrant mit seinem Gefolge aus der Sakristei zum Altare zog; heute erklingt währenddessen Orgelspiel; dies einleitende Orgelspiel wird den heutigen Usus veranlaßt haben. In gewissem Sinne wirkt der ältere Gebrauch noch heute nach in

[1] Tommasi, l. c. XII, praef. 7.

der Messe vom Karsamstag und dem Samstag vor Pfingsten, die keinen Introitus hat, weil an diesen Tagen der Priester unter dem Gesang der Litanei zum Altare zieht; da ist ein weiterer Gesang zum »Eingang« nicht nötig, und so steht im Rheinauer Graduale hier die Rubrik: Ad Introitum letania[1]. In einigen gallischen Kirchen war es sogar üblich, den Introitus zu singen, während der Zelebrant die Gewänder im Secretarium anzog; erst wenn der Chor beim Gloria Patri angelangt war, zog er mit den Ministranten zum Altar[2]. Das Pianische Graduale Vaticanum 1908 kehrt neuerdings zum ursprünglichen Gebrauche zurück und schreibt vor, den Introitus schon während des Ganges des Zelebranten zum Altare zu beginnen[3].

Die musikalische Fassung des Introitus war durch die Art seiner Ausführung bedingt. Er ist ein von der Schola ausgeführter Chorgesang; so erklärt sich die über die Rezitation hinausgehende, die Worte des Textes mit einer angemessenen Melodie umkleidende Introitusmelodie der Handschriften. So reich wie die Solomelodie des Responsoriums oder Alleluja ist sie nie; auch nicht so einfach wie die ältesten Kyrie, Sanctus und Agnusmelodien, die von allen am Altare Anwesenden und auch vom Volke gesungen wurden und darum syllabische Rezitation waren; vielmehr eine rechte Chormelodie, für alle Sänger der Schola bestimmt. Die der Antiphone folgende Psalmodie fällt unter denselben Gesichtspunkt; sie verleugnet nicht den Charakter der Chorpsalmodie, ist aber etwas reicher als diejenige des Offiziums, für welche man Formeln nötig hatte, die von jedermann, auch von des Gesanges nicht sehr Kundigen, bewältigt werden konnten.

Das Kyrie eleison.

Unmittelbar auf den Introitus folgt das Kyrie eleison. »*Inprimis dicitur Introitus . . . deinde Kyrie eleison*«, sagt das gregorianische

[1] Gerbert, Monum. vet. lit. Alem. I, 383.

[2] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 251: Ritus antiq. Missae celebr. aus dem 11. Jahrh.

[3] Graduale Vaticanum: de Ritibus servandis in cantu Missae: *I. Accedente Sacerdote ad altare, incipiunt Cantores Antiphonam ad Introitum. Quae in feriis et festis simplicibus intonatur ab uno cantore, usque ad signum appositum*; in aliis festis et in Dominicis a duobus; sed in solemnitatibus a quatuor, ubi Cantores suppetunt. Chorus prosequitur usque ad Psalmum. Primam partem versus Psalmi, usque ad asteriscum, et* ℣. *Gloria Patri ipsi Cantores proferunt, versum absolvente universo Choro. Postea repetitur, item ab omnibus, Introitus usque ad Psalmum.*

Meßbuch[1]. Es stammt aus der griechischen Kirche, wo es sehr häufig, nicht nur in der Messe, gesungen wurde. In der Liturgie des Markus, Jakobus[2] u. a. war es ein Ruf des ganzen Volkes. Da es allen lateinischen Liturgien gemeinsam ist, so ist die Annahme berechtigt, daß es zu den ältesten lateinischen Riten gehört, und da es sich aus griechischen Worten zusammensetzt, so mag es in Rom schon vorhanden gewesen sein, als daselbst das Griechische noch liturgische Sprache war.

In der gallikanischen Messe war der Gesang des Kyrie eingerahmt durch zwei andere Gesänge, das Dreimalheilig, *Trisagion* und das Canticum *Benedictus dominus deus Israel*[3]. Das Trisagion wurde vom Bischof angestimmt und zuerst auf griechisch, dann auf lateinisch gesungen; da es sich an dieser Stelle in keiner andern lateinischen Liturgie findet, so mag es hier griechischem Einflusse zugeschrieben sein. Das Canticum *Benedictus*, welches während der Fastenzeit durch das *Sanctus Deus angelorum* ersetzt wurde, wenigstens in Paris, hat sich in der mozarabischen Liturgie am Sonntag in Adventu S. Johannis Baptistae erhalten; die ambrosianische hat keine Spur mehr von ihm.

Allgemein gebräuchlich war das Kyrie in Gallien erst seit dem Konzil von Vaison (529), welches es für alle Messen vorschrieb, wie für die Matutinen und die Vesper[4]. Die betreffende Verordnung bezeugt seinen Gebrauch in allen Kirchen des Orients und Italiens. Zu letztern gehört auch die mailändische, deren Bücher das Kyrie eleison nach dem Gloria in excelsis, nach dem Evangelium und am Ende der Messe vermerken; darin näherte sich der ambrosianische Ritus dem griechischen, in welchem es gleichfalls mehrfach während der Messe gesungen wurde, nach dem Gloria, nach dem Evangelium und vor Schluß der Messe nach der Communio[5]. In der mozarabischen Messe wird es, wie man bei den intimen liturgischen Beziehungen Galliens zu Spanien annehmen darf, vorhanden ge-

[1] Vgl. oben S. 62.

[2] Menardus in dem Kommentar zum greg. Sacramentar. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 267.)

[3] Duchesne, origines, 182.

[4] Can. 3: *Et quia tam in sede apostolica quam etiam per totas Orientales atque Italiae provincias dulcis et nimium salutaris consuetudo est intromissa, ut Kyrie eleison frequentius cum grandi affectu et compunctione dicatur: placuit etiam nobis, ut in omnibus ecclesiis nostris ista tam sancta consuetudo et ad matutinum et ad missas et ad vesperam deo propicio intromittatur.* Dasselbe Konzil schrieb das Trisagion für alle Messen vor, nicht nur für die öffentlichen, denen es bis dahin allein angehörte.

[5] Ceriani, notitia liturg. Ambros. 3 ff.

wesen sein; erhalten hat es sich nur mehr in der mozarabischen Vesper.

Der urlateinische, auch altrömische Gebrauch, das Kyrie eleison außerhalb der Messe zu singen, existiert noch im heutigen Benediktineroffizium; in der Vesper des Ostertages, für welche es schon im 1. Ordo Romanus vorgeschrieben ist[1], wurde es noch in der neuern Zeit überall da anstatt des *Deus in adjutorium meum intende* gesungen, wo die mittelalterliche fränkisch-römische Liturgie in ihren letzten Ausläufern sich erhalten hatte, so in Besançon, Châlons-sur-Marne, Cambrai, ebenso bei den Praemonstratensern und Karmelitern[2]. Zuletzt wurde es in Trier abgeschafft durch Adoption des heutigen römischen Breviers (1888).

Die Einführung des Christe eleison geht zurück auf den Organisator der römischen Liturgie, Gregor I. Es gab solche, die ihm den Vorwurf machten, er ahme bei seinen Reformen mehr wie nötig die Griechen nach; ihnen gegenüber rechtfertigt er sich in einem Briefe[3], indem er darauf hinweist, daß zwischen seiner und der Übung der Griechen doch ein Unterschied bestehe: diese sängen nur Kyrie eleison, nicht aber das Christe eleison; auch sängen sie das Kyrie alle gemeinschaftlich, während er es von den Klerikern vorsingen und vom Volke respondieren lasse. Damit stimmt die Bemerkung des 1. Ordo Romanus[4] überein, wonach der Sängerchor das Kyrie anstimmt, nicht, wie beim Introitus, der Prior Scholae. Beim Introitus fahren die Sänger fort zu singen, beim Kyrie ist dadurch, daß die ganze Schola intoniert, angedeutet, daß diejenigen, die weitersingen, andere sind, als die Sänger selbst, d. h. das Volk. Erst später hat der Sängerchor den Gesang des Kyrie ganz an sich gerissen, und die Beteiligung des Volkes hörte auf.

Von einer Dreizahl des Kyrie und Christe, wie sie heute vorgeschrieben ist, ist in den ältesten Ordines Romani keine Rede. Je nachdem die Zeit es verlangte, sang man beide mehr

---

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 965.

[2] Ortigue, dictionnaire du plain-chant, Paris, 1854, S. 736. Vgl. auch den Aufsatz von Pidoux in der Tribune de St. Gervais, Paris 1900, S. 294. Das neunmalige Kyrie zu Beginn der Ostervesper haben die Franziskaner im 13. Jahrh. abgeschafft, und da ihr Brevier allmählich die Alleinherrschaft an sich riß, verschwand der alte Brauch aus der römischen Liturgie. Vgl. Bäumer, Breviergesch. 323. Die Handschriften (und das trierische Brevier bis 1888) haben für die Laudes der 3 letzten Tage der Karwoche einen rührenden Gesang, der mit dem Kyrie eleison eingeleitet wird.

[3] Epist. 9, 12. (Migne, Patr. Lat. LXXVII, 956.)

[4] Ebenda LXXVIII, 942.

oder weniger oft, und zwar gab der Zelebrant das Zeichen, abzubrechen oder das Christe zu singen. So wurde es in der Papstmesse, deren Ritus der 1. Ordo beschreibt, und in der Bischofsmesse, die im 5. Ordo beschrieben ist, gehalten[1]. Die Festlegung der Zahl der Anrufungen auf je drei wird gleichzeitig sein mit der Einführung der Wiederholung des Kyrie nach dem Christe. Im 9. Jahrh. war der heutige Usus schon in Gallien bekannt: denn Amalar erwähnt das Kyrie eleison am Ende und setzt die Disposition der Anrufungen in Beziehung zur hl. Dreifaltigkeit: »und darum sagen die Sänger Kyrie eleison, Herr, Vater, erbarme Dich unser, Christe eleison, erbarme Dich, der Du uns mit Deinem Blute erlöst hast, und wiederum Kyrie eleison, Herr, heiliger Geist, erbarme Dich[2].« Da Amalar den römischen Ritus an Ort und Stelle kennen gelernt, ja vom Archidiakon Theodorus, der immer bei den Messen des Papstes zugegen war, darin Unterweisung erhalten hatte[3], so kann man wohl annehmen, daß er den römischen Usus seiner Zeit bei seiner symbolischen Erklärung der Disposition des Kyriegesanges im Auge hatte, und daß demnach um 830 die Anrufungen des Kyrie in Rom schon so geordnet waren, wie es seither die Regel geblieben ist. Zu demselben Schlusse führt die Vorschrift des von Duchesne[4] herausgegebenen Ordo, der noch etwas älter ist als Amalar; er erwähnt ausdrücklich, daß das Kyrie, das Christe und wieder das Kyrie je dreimal zu singen ist, einmal von der Schola, die beiden andern Male von den Regionarii. Demnach ist die Beschränkung des Kyrie, Christe und Kyrie auf die Dreizahl in Rom spätestens um 800 vorgenommen worden.

Das Kyrie wird in den liturgischen Denkmälern des Mittelalters auch Litania genannt. In der griechischen Kirche ist es die Antwort des Volkes auf die Anrufungen des Vorbeters. Auch in den lateinischen Liturgien hat seine Wiederholung Ähnlichkeit mit der Litanei, ja in Rom treten beide in organischen Zusammenhang in den Stationen. Daselbst war es Brauch, daß der Papst nicht nur in seiner eigenen, sondern auch in andern Kirchen pontifizierte. In diesem Falle versammelte sich das Volk in einer ihm vorher

[1] I. Ordo Rom. 9 (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 942) und V. Ordo 6. (ebenda 987.)

[2] Amalar, de eccles. officiis III, 6. (Migne, Patr. Lat. CV, 1113.)

[3] 831 oder 832 wurde Amalar vom Kaiser Ludwig nach Rom in liturgischer Mission geschickt. Das Nähere im Prologus zu seinem Liber de ordine Antiphonarii. (Migne, Patr. Lat. CV, 1243 ff.)

[4] Duchesne, origines 439 ff. Nach Duchesne stammt derselbe aus der Zeit um oder noch vor 800.

namhaft gemachten Kirche und zog, nachdem die Oratio ad Collectam[1] über es gebetet war, in langer Prozession zur Kirche, in welcher der Papst die Messe feiern wollte, der Stationskirche. Unterdessen wurden Psalmen gesungen und andere Gesänge, auch die Litanei von allen Heiligen[2]. Noch heute erinnern Überschriften der Messe, z. B. der drei letzten Tage der Karwoche im Missale, Statio ad S. Joanem in Laterano usw., an den alten Brauch. Deutlich ist der Zusammenhang des Kyrie eleison mit der Litanei am Karsamstage zu beobachten, dessen Kyrie nichts anderes ist, als der Schluß der Prozessionslitanei. Nach dem *Agnus Dei, qui tollis* und dem *Christe audi nos* folgt im Missale die Rubrik: *Hic cantores solemniter incipiunt: Kyrie eleison.* Ebenso ist es am Tage vor Pfingsten. Die Melodie des Osterkyrie, wie sie die Handschriften darbieten, enthält noch Anklänge an die Wendungen der Allerheiligenlitanei. An den Stationstagen[3] brauchte also das Kyrie nicht besonders gesungen zu werden, da es in der Litanei enthalten war. In den andern Kirchen trat der Zusammenhang des Kyrie mit der Litanei nicht so stark hervor und wurde mit der Zeit vergessen, da die Stationen eine spezifisch römische Einrichtung waren.

Die melodische Fassung des Kyrie eleison ergab sich aus seiner Bestimmung, von allen Anwesenden gesungen zu werden. Es war zuerst ein einfacher, rezitativischer Gesang. Als die Schola cantorum später das Kyrie allein ausführte, begnügte man sich selbstverständlich nicht mehr mit der einfachen, syllabischen Melodie, sondern schuf reichere, wie sie in den ältesten Handschriften enthalten sind. Dabei war man bedacht, je nach dem Charakter des Tages eine mehr oder weniger festliche Melodie zu besitzen. Diese Entwicklung fand besonders darin ihren Ausdruck, daß die römischen Sänger auf der letzten Silbe des Wortes Kyrie eine die bittende Stimmung passend wiedergebende Vokalise anbrachten. Die Ambrosianer[4] pflegten jedoch das Kyrie, wie auch das Gloria,

---

[1] Dies ist der Ursprung des heute Collecta genannten Gebetes nach der Begrüßung durch das Dominus vobiscum.

[2] Über die Stationen vgl. Probst, die ältesten röm. Sakramentarien, Münster 1892, S. 324 ff., oder Mönchemeier, Amalar von Metz, Münster 1893, S. 126.

[3] *Quando litania agitur, nec Gloria in excelsis deo nec Kyrie eleison post Introitum nec Alleluia cantatur, excepta litania maiore.* I. Ordo rom. 25. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 950.)

[4] »*unicam servant notam*« sagt Radulphus Tungrensis, de canon. observ. propos. 23. Durandus von Mende, Ration. 5, 2, 33 weist darauf hin, daß derartige Neumae, wie er die Vokalisen nennt, auf den Vokalen a und e am besten klingen, und erinnert an das Alleluja und Kyrie.

Credo und Sanctus, nur syllabisch zu singen, also in seiner ältesten und einfachsten Form[1].

Das Gloria in excelsis Deo.

Der Hymnus angelicus wurde in der griechischen Liturgie im Morgenoffizium gesungen, und zwar reicht sein Gebrauch bis in die ersten Jahrhunderte, da er schon in den apostolischen Konstitutionen (VII, 47) erwähnt ist. Auch bei feierlichen und privaten Danksagungen fand er Verwendung im Orient wie im Okzident[2]. Erst später wurde dafür der Gesang des *Te Deum* angeordnet.

Seine Einführung in die römische Messe soll nach einer wenig glaubwürdigen Notiz des Papstbuches Papst Telesphorus († 154) vorgenommen haben, und zwar sei es zuerst nur in der Frühmesse von Weihnachten gesungen worden[3], offenbar zum Andenken an den Gesang der Engel auf dem Felde von Bethlehem bei der Geburt des Herrn. Diese Nachricht erledigt sich einfach dadurch, daß es im 2. Jahrh. in Rom ein Weihnachtsfest noch nicht gab. Auf die Sonntage und Feste der Martyrer soll sein Gebrauch ausgedehnt worden sein durch Papst Symmachus (498—514), ebenfalls nach Ausweis des Papstbuches[4]. Diese Erlaubnis betraf aber nur die

[1] Der heutige Vortrag das Kyrie ist durch die folgende Vorschrift des Graduale Vaticanum 1908 festgelegt: *Chorus, finita Antiphona, ter Kyrie eleison, ter Christe eleison, et iterum ter Kyrie eleison, alternatim cum Cantoribus aut altero Choro persolvit. Ultimum autem Kyrie eleison dividitur in duas vel etiam in tres partes ab asterisco simplici aut duplici distinctas. Si duae tantum sunt partes, ac proinde unus asteriscus, prima pars ab ipsis Cantoribus aut a primo Choro cantatur; altera vero ab omnibus. Si tres occurrunt partes et ideo asteriscus simplex ad primam divisionem et duplex ad alteram, tunc prima pars ad eosdem pertinet quos supra; secunda vero, quae primae partis melodiam repetit, cantatur ab altero Choro; tertia demum conjunctis omnium vocibus absolvitur. Aliquando etiam quinque partes contingunt: tunc modus dividendi alternas cantandi vices similiter notatur per signum divisionis tum simplex tum duplex pluries interpositum, et satis intelligitur ex dictis.*

[2] Chrysostomus, hom. 3. zum I. Kap. des Kolosserbriefs. Gregor von Tours (de gloria confessorum I, 63, Migne, Patr. Lat. LXXI, 762) berichtet, daß Geistliche und Volk bei der Auffindung des Körpers des Martyrers Mallosus freudigen Herzens das Gloria anstimmten. Als Karl der Große den Papst Leo III. besuchte (800), stimmte der Papst nach der gegenseitigen Begrüßung das Gloria an. Also Anastasius Bibliothecarius de Leone III. (Vgl. Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 570.)

[3] Lib. pont. Duchesne, I, 129; vgl. auch 130, Anm. 3.

[4] Ebenda I, 263.

Bischöfe; die Priester durften es nur am Ostersonntag anstimmen, wann sie den Papst vertraten, und am Tage ihrer Installation in die priesterlichen Funktionen[1]. An den Tagen, an welchen der Messe die Stationsprozession vorausging, fiel das Gloria auch für die Papstmesse aus, wie aus einer Rubrik des gregorianischen Sacramentars hervorgeht[2]. Andrerseits hat die Papstmesse das Gloria wieder an den Adventsonntagen, wie wenigstens für die erste Hälfte des 12. Jahrh. ausdrücklich bezeugt wird[3].

In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erhob sich im Frankenlande eine Bewegung, die den Priestern das Recht zugesprochen haben wollte, das Gloria so oft zu singen, wie die Bischöfe. Berno von Reichenau († 1048) trat energisch dafür ein und machte besonders geltend, daß es doch seltsam sei, die Priester das Gloria am Ostertage singen zu lassen, nicht aber an Weihnachten, wo es zum ersten Male von den Engeln auf der Erde gesungen worden sei. Nirgendwo sei es von der hl. Schrift oder den Päpsten den Priestern verboten worden, und wenn man es letztern deshalb verbiete, weil es in Rom nicht üblich sei, so dürfe man auch das Credo nicht zulassen, das bis auf seine Zeit in der römischen Messe nicht vorhanden gewesen sei[4]. Diese Bewegung gelangte zum Siege; noch am Ende desselben Jahrhunderts macht der Micrologus de ecclesiasticis observationibus[5] keinen Unterschied mehr zwischen Bischöfen und Priestern. Er schreibt das Gloria Priestern und Bischöfen vor für alle Festtage mit vollständigem Offizium, mit Ausnahme des Adventes, der Septuagesimazeit (d. h. der Zeit von Septuagesima bis Ostern) und des Festes der Unschuldigen Kinder (welches im Mittelalter als Trauerfest galt). Da der Verfasser des Micrologus überall die römische Gewohnheit hervorhebt und ihr folgt, so wird man kaum irren, wenn man vermutet, daß zu seiner Zeit das Gloria auch in Rom von den Priestern so oft angestimmt wurde, wie von den Bischöfen. Warum das Gloria im Advent nicht gesungen wurde, wohl aber das Alleluja, — auch die Vesperantiphonen der Adventsonntage haben das Alleluja am

---

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 949 und Duchesne, origines 159.

[2] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 25.

[3] Durch den Ordo des römischen Kanonikus und Kantors Benedikt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1027.)

[4] *De quibusdam rebus ad missae officium pertinentibus cap.* 2. (Migne, Patr. Lat. CXLII, 156 ff.)

[5] Cap. 2. (Migne, Patr. Lat. CLI, 978 ff.) Über den Verfasser, als den man lange Ivo von Chartres ansah, vgl. Morin in der Revue Bénédictine, 1891, 385 ff, der an Bernold von Konstanz denkt.

Ende, — erklären die alten Liturgiker mit mystischen Gründen. Der Ausfall des Gloria deute auf die Trauer der Erzväter, welche die Fleischwerdung des Heilandes erwarteten, das Alleluja enthalte die Hoffnung auf Befreiung, sagt eine Meßerklärung[1]. Der wirkliche Grund ist der, daß das Alleluja ein älterer und allgemein adoptierter Bestandteil der Messe ist, während das Gloria immer nur als ein sekundärer Meßgesang betrachtet wurde. Noch heute zeigt sich dieser Charakter des Gloria darin, daß es viele Messen gibt, in denen es fehlt. Nur an Tagen besonderer Freude wird es gesungen[2], es fehlt dagegen in der Fastenzeit, im Advent und an vielen andern gewöhnlichen Tagen[3].

Nach dem 1. Ordo Romanus stimmte der Pontifex das Gloria an, indem er sich zum Volke wendete[4], wie beim Dominus vobiscum. Beim Gloria ist diese Sitte fortgefallen, bei der Begrüßung der Gläubigen hat sie sich erhalten. Nach dem 2. Ordo fuhr der Chor fort: *et in terra pax hominibus*[5]. Auffällig ist, daß der Zelebrant das Gloria anstimmt; beim Kyrie gab er, wie wir sahen, den Sängern durch einen Wink zu verstehen, wann sie intonieren sollten. Der Chor, der nach der Intonation des Zelebranten weitersingt, kann nicht der Chor der Sänger sein; denn der 2. Ordo nennt diesen immer die Schola, während er hier vom »ganzen Chor« redet. Mit letzterem ist vielmehr die Gesamtheit der am Altare assistierenden Kleriker gemeint, denen auch die andern Gesänge des Ordinarium zugeteilt waren. Dementsprechend hatten die ältesten Gloriamelodien den Charakter einer syllabischen Rezitation; es war mehr eine mit gehobener Stimme vorgetragene Deklamation, als ein Gesang. Späteren Datums sind die reichern Singweisen, die auf den ersten Blick erkennen lassen, daß sie den Vortrag durch den Sängerchor zur Voraussetzung haben. Noch Radulph von Tungern (2. Hälfte des 14. Jahrh.) sagt, daß das Gloria (und Sanctus) im Graduale Gregors des Großen nur wenige

[1] Hugo cardinalis in explic. missae 6., vgl. Gerbert, de cantu I, 380.

[2] Als das Kloster St. Blasien im Schwarzwald 1198 das Gloria für die Feste der Annuntiatio, Purificatio und des hl. Blasius einführen wollte, wenn sie *infra Septuagesimam* fielen, mußte es sich dafür die besondere Erlaubnis von Papst Coelestin III. erbitten. Vgl. Gerbert, ebenda.

[3] Seine heutige Ausführung ergibt sich aus der Vorschrift des Graduale Vaticanum: *Incipit solus Sacerdos clara voce Gloria in excelsis Deo: deinde Chorus prosequitur Et in terra pax hominibus, etc., divisus quidem in duas partes invicem sibi respondentes, aut cantat alternatim cum Cantoribus.*

[4] Ordo rom. I, 9. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 942.)

[5] Ordo rom. II, 6. (Ebenda, 970.)

Noten hatte, die reichern Melodien hält er für Werke weltlicher Sänger und ohne Autorität; er lobt die Karthäuser, welche derartige neuere Melodien ablehnten[1].

Aus der römischen Messe drang das Gloria in die mozarabische und mailändische. In letzterer hieß es Laus Angelorum[2] und wurde nach dem Ordo des Beroldus (12. Jahrh.) vom Magister Scholarum ganz allein vorgetragen; es war also eine Art Lesung. Nur an den höchsten Festtagen sangen die Lektoren die zweite Partie vom *Suscipe deprecationem nostram* an[3]. Die gallikanische Liturgie ersetzte das Gloria durch das Trisagion[4]. In der Kirche von Bethlehem gehörte das Gloria zur täglichen Messe, auch derjenigen zum Gedächtnis der Toten[5].

Daß viele Kirchen im Abendlande das Gloria in griechischer Sprache singen ließen, ist schon gesagt worden, ebenso, daß dieser Ritus wahrscheinlich auf die griechischen Kleriker zurückgeht, die im 7. und 8. Jahrh. in Rom wirkten[6].

[1] De Canon. observ. prop. 23. Gerbert, l. c. 383.

[2] Im ältesten mailändischen Ordo bei Ceriani, l. c. 3.

[3] Ordo des Beroldus, ed. Magistretti, S. 49.

[4] Duchesne, origines, S. 183.

[5] Gerbert, de cantu I, 381.

[6] Vgl. oben, S. 63. Dieser Gebrauch läßt sich für alle Länder der gregorianischen Liturgie nachweisen. Für England ist Zeuge das Troparium von Winchester (Ausgabe der Bradshaw-Gesellschaft, S. 80), und nach Gardthausen, griech. Palaeographie, S. 422, sang man das griechische Gloria im Kloster des hl. Martialis in Limoges im 10. Jahrh.

V. Kapitel.

Fortsetzung. Die Gesänge zwischen den Lesungen.

Zwischen die Lesungen aus den hl. Schriften, welche auf die Oratio des Zelebranten folgen, sind zwei Gesänge eingeschaltet, die von Solisten ausgeführt wurden, mit refrainartigen Repetitionen des Sängerchores. Sie gehören also der Gattung des *Cantus responsorius* an. Der erste hat auch den Namen Responsorium graduale, der zweite ist das Alleluja, welches in Zeiten der Buße und den Fastenmessen durch den Tractus ersetzt wird. Immer aber sind es zwei Gesänge. Dies ist auffällig und hat seinen Grund darin, daß der Lesungen früher mehr als zwei vorgetragen wurden. Zuerst begann man mit einer prophetischen Lectio; nach ihr war ein Gesang angeordnet; es folgte die Epistel, nach welcher wieder ein Solo vorgetragen wurde, und dann das Evangelium. Auf diese Weise waren die drei Lesungen durch zwei Gesänge getrennt. Später verschwand die erste Lectio, die prophetische, wahrscheinlich schon im 5. Jahrh., in der römischen Liturgie wie in derjenigen von Byzanz[1], freilich nicht ohne Spuren zu hinterlassen. Noch bis ins 12. Jahrh. haben einige Handschriften für gewisse Feste drei Lesungen, so für die Messe von Weihnachten, vom hl. Johannes dem Evangelisten, vom hl. Sylvester und Epiphanie, eine Überlieferung, die auch von den mittelalterlichen Liturgikern bestätigt wird[2]. An einigen Tagen der Fastenzeit und in den Quatembermessen haben sie sich bis heute erhalten. Es ist nun sehr bedeutsam, daß man, obwohl der innere Grund dafür nicht mehr vorhanden war, beide Gesänge beibehielt. Der Ordner der römischen Liturgie sanktionierte den doppelten Gesang, und die Kirche hat ihn bis heute nicht abgeschafft, zum Beweise für die Wertschätzung, die sie dem Gesang entgegenbringt.

Alle drei Lesungen finden sich in der mozarabischen Liturgie; der Gesang zwischen den beiden ersten, der Lectio prophetica

[1] Duchesne, origines, S. 160 und 186.

[2] Gerbert, de cantu I, 387.

und dem Apostolus, heißt die Psallenda. Meist gab es auch in der mailändischen Liturgie zwei Lesungen vor dem Evangelium, zwischen ihnen wurde der Psalmellus gesungen oder der Psalmellus cum versu. In Afrika sagte man meist dafür Psalmus. Alle diese Namen deuten auf den Inhalt des Gesanges hin, der ein Psalm war, während der römische Name Responsorium sich auf die Art des Vortrages bezieht.

Das Gradualresponsorium.

Das responsoriale Solo in der Messe ist apostolischen Ursprunges, der älteste von allen Meßgesängen. Wir wissen, wie in Nachahmung der jüdischen Liturgie in den christlichen Versammlungen zwischen die Lesungen aus den hl. Schriften ein Solo des Psalmisten eingeschoben wurde, dem der Zelebrant und die Anwesenden lautlos zuhörten[1]; der Gesang des Responsoriums der Messe ist von Anfang an um seiner selbst willen da, im Gegensatz zu den später eingeführten Gesängen, wie Introitus, Offertorium und Communio, welche den Zweck hatten, die Dauer der Zeremonien auszufüllen[2].

Daß das Meßresponsorium zuerst einen ganzen Psalm umfaßte, geht aus vielen Aussprüchen besonders des hl. Augustinus unzweifelhaft hervor. Der Vorsänger sang der Reihe nach die Verse des auf den Tag fallenden Psalmes, und die Gemeinde antwortete auf jeden Vers mit dem Refrain. In seinem Sermo 176 erklärt der hl. Augustinus[3]: »Wir haben die erste Lectio vernommen . . ., dann sangen wir den Psalm, indem wir uns gegenseitig aneiferten, mit einer Stimme und einem Herzen singend: Kommet, lasset uns anbeten.« Letztere Worte bildeten den Refrain der Anwesenden auf die Partie des Solisten. Deutlicher noch spricht er sich zu Beginn seiner Erklärung des Ps. 119[4] aus: »kurz ist der Psalm, den wir eben haben singen hören, und dem wir respondiert haben.« Daß man auch längere Psalmen vollständig sang, läßt sich aus seiner Erklärung des Ps. 138 schließen, die er also beginnt[5]: »ich hatte angeordnet, daß ein kürzerer Psalm vom Lektor gesungen

---

[1] Constitut. ap. II, 57.

[2] Duchesne, origines, 161.

[3] Migne, Patr. Lat. XXXVIII, 950. Dasselbe besagt eine Stelle im sermo 170: *audivimus apostolicam lectionem, audi psalmum . . . audistis evangelium.* Ebenda 927.

[4] Migne, Patr. Lat. XXXVII, 1596.

[5] Ebenda XXXVII, 1784.

werde; dieser aber hat, wie es scheint, in augenblicklicher Verwirrung, einen andern dafür vorgetragen, und zog ich es vor, in dem Irrtum des Lektors dem Willen Gottes zu folgen, als meinem eigenen. Wenn ich demnach Euch bei der Länge des Psalmes (Ps. 138 hat 24 Verse) etwas aufgehalten habe, so möget Ihr nicht mir dafür die Schuld beimessen, sondern annehmen, daß Gott uns nicht ohne Nutzen habe anstrengen lassen.«

Aus diesen und andern Stellen scheint hervorzugehen, daß der Refrain der Gemeinde immer einen ganzen Vers umfaßte. In seiner Erklärung von Psalm 40[1] erwähnt Augustinus als Refrain: *Inimici mei dixerunt mala mihi, quando morietur et peribit nomen ejus* (den ℣. 6), in der Enarratio 2 des Ps. 29: *Exaltabo te domine, quoniam suscepisti me, nec iucundasti inimicos meos super me*[2] (Anfangsvers), in der Erklärung von Ps. 25: *Ne perdas cum impiis animam et cum viris sanguinum vitam meam*[3]. Dieser Refrain ist dem letzten Teile des Psalmes (℣. 9) entnommen und bestätigt somit die obige Behauptung, daß man den Psalm vollständig sang.

Für die römische Messe, vor ihrer Ordnung durch Gregor den Großen, läßt sich ebenfalls der Nachweis führen, daß der Solist einen ganzen Psalm ausführte. Im 3. Sermo zum Jahrestage seiner Thronbesteigung sagt Leo der Große (440—461): »wir haben den davidischen Psalm (den 109.) nicht zu unserer eigenen Erhebung, sondern zum Ruhme Christi des Herrn gesungen[4].«

Wie wir sahen, hing die Zahl der Introitusverse noch lange nach der Meßreform Gregors von der Zeit ab, welche die vom Introituspsalm begleiteten Zeremonien und Gebete des Pontifex beanspruchten; erst die Einführung der zunächst für die Papstmesse gegebenen Riten in einfachere Verhältnisse veranlaßte die Kürzung des Introituspsalmes. Soweit wir aber die gregorianische Messe zurückverfolgen können, finden wir die noch heute gültige Form des Meßresponsoriums: einleitenden Gesang mit einem einzigen Vers. Das Gregorianische Sakramentar[5] schreibt einfach das Grad(u)ale vor, und alle bisher bekannten Handschriften ohne Ausnahme, von den Büchern von Rheinau und Monza aus dem 8. Jahrh. angefangen[6], vermerken in dem mit ℟. versehenen Gesang immer nur einen Vers (℣.), nie, wie beim Introitus, einen

[1] Ebenda XXXVI, 444.
[2] Ebenda XXXVI, 216.
[3] Ebenda XXXVI, 191.
[4] Ebenda LIV, 145.
[5] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 25.
[6] Gerbert, monum. vet. lit. Alem. I, 362 und Tommasi, l. c. XII, 214 ff.

Psalm (Ps.); nur das Gr. *Ecce quam bonum* hat 2 Verse: *Sicut unguentum* und *Mandavit dominus*[1].

Wann die Kürzung des Meßresponsoriums stattgefunden hat, diese Frage ist bisher noch nicht aufgeworfen worden, und doch ist sie eine der wichtigsten der Choralgeschichte. Auch ich maße mir nicht an, sie endgültig beantworten zu wollen; ein Versuch zu ihrer Lösung ist aber hier nicht zu umgehen. Betrachtet man das reiche melodische Gewand, welches den Gradualresponsorien in allen Handschriften umgehängt ist, so kommt man von selbst auf die Vermutung, daß die Kürzung und die sehr melismatische Form in einem innern Zusammenhang stehen, daß jene in der Zeit vorgenommen worden sei, in welcher der melismatische Stil seinen Einzug in diesen Gesang hielt, und in der Absicht, diesen nicht zu lange auszudehnen. Ein ganzer Psalm, in dieser Weise vorgetragen, würde vielleicht diese Partie der Messe übermäßig ausgedehnt haben. Ist diese Vermutung richtig, so braucht man nur den Zeitpunkt der Kürzung zu bestimmen, um die Einführung des reich melismatischen Stiles in den responsorischen Meßgesang datieren zu können. Da die beiden die Gesangstexte enthaltenden Gradualien von Monza und Rheinau nur den Gradualvers kennen, geradeso wie die späteren Handschriften mit Tonzeichen, so kann die Stiländerung nicht nach 700 vor sich gegangen sein. Weiter steht die Kürzung des responsorialen Psalmes nicht für sich allein da; gerade die Tatsache, daß in allen Handschriften ohne Ausnahme immer nur ein Vers vermerkt ist, zwingt zu der Annahme, daß die melodische Erweiterung des Meßresponsoriums der mittelalterlich-römischen Meßordnung von Anfang an angehört; spätere Änderungen an dieser sind in den Handschriften immer durch Abweichungen und Varianten erkennbar. Wenn nun die erwähnte Ordnung der Messe in Gregor I. ihren Urheber hat, so kann die Kürzung des Meßresponsoriums aus einem Psalm in einen Psalmvers nicht nach 604 (dem Todesjahre Gregors) vorgenommen worden sein. Eine Stütze dieses Schlusses wird noch das Studium der Gradualtexte ergeben. Mit dem Charakter der Reform Gregors würde es nun gut übereinstimmen, wenn er selbst zu der Kürzung den Anstoß gegeben hätte. Man muß aber noch weiter zurückgehen. Auch die Denkmäler der nichtrömischen lateinischen Liturgien kennen nur mehr die gekürzte Form: die alte Meßordnung des hl. Germanus von

[1] Vgl. z. B. Cod. Paris 1235 nouv. acquis. fol. 96v u. a.

Paris († 576) erwähnt das von Knaben vorzutragende Responsorium [1], nicht aber einen Psalm, so daß — den Zusammenhang der reichen Melodik mit der Kürzung zugegeben — man die reichen Sololieder für die gallische Kirche schon um die Mitte des 6. Jahrh. in Anspruch nehmen muß. Da nun Papst Leo der Große, wie gezeigt, noch den ganzen Psalm kennt, so muß man die Kürzung des Textes und die Einführung der ausgebildeten Melismatik in das Meßresponsorium zwischen 450 und 550 ansetzen. Es ist wohl unnötig, zur Erklärung des Vorganges griechisch-byzantinische Einflüsse aufzusuchen; das Alleluja vertrat seit langem den reich melismatischen Gesang in der Messe, und es lag nahe, den andern Sologesang ähnlich auszustatten, zumal der Gradualpsalm schon um 100 von einfach rezitierenden Formen weit entfernt war und Neigung zu reicherer Fassung hatte, wie uns Augustinus belehrte (vgl. S. 32). Man darf in dieser Beziehung nicht die sehr wichtige Tatsache außer acht lassen, daß in der lateinischen Liturgie melismatischer Stil und Sologesang immer zusammen erscheinen, ebenso wie die antiphonische Psalmodie immer ein einfaches melodisches Gewand trägt.

Eine andere Möglichkeit wäre die, daß die Kürzung des Psalmes und die reiche Ausstattung, wenigstens der Anfangspartie vor dem Verse, die zugleich Refrain war, in der Übernahme der Antworten der Gemeinde durch den Sängerchor begründet liegt. Die Geschichte des Ordinarium Missae tut dar, daß von dem Augenblicke an, wo das Volk oder die am Altare assistierenden Geistlichen ihre gesanglichen Funktionen an den Sängerchor abtraten, der liturgische Text das syllabische Gewand gegen ein reicheres vertauschte. So wäre es auch nicht undenkbar, daß, als die Gemeinde aufhörte, den Refrain zum responsorialen Psalm zu singen, die Schola ihn melodisch interessanter machte. In diesem Falle könnte die Partie des Solisten schon vorher reich melismatisch entwickelt gewesen sein, und wäre die Kürzung des Psalmes nur durch die Ausdehnung der Refrainmelodie herbeigeführt worden. Da es aber in Rom einen liturgischen Sängerchor wenigstens seit Cölestin I. gab, so wäre die Übernahme des Refrains durch jenen und demnach die Umgestaltung des Responsorienstiles noch in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. zu setzen.

Der gekürzte Gesang heißt nun nicht mehr Psalmus responsorius, sondern einfach Responsum, Responsorium oder Responsorius (sc. cantus oder versus). Dazu kommt die Bezeichnung

[1] Duchesne, origines, 185.

Gradualis (sc. cantus oder versus), oder Graduale (sc. Responsorium[1]), welche auf den Platz Bezug nimmt, von welchem aus der Solist seines Amtes waltete. Dies war der Ambo (ἀμβών von ἀναβαίνειν, hinaufsteigen) oder Suggestus, Pulpitus genannt, zu welchem Stufen (Gradus) hinaufführten[2]. Der Lektor des Evangeliums stellte sich auf die oberste Stufe, der Vorsänger des Graduale auf eine der untern, ebenso wie der Lektor, der die andern Lesungen zu besorgen hatte (vgl. Seite 86).

Die ursprüngliche Sitte, wonach der Vortrag des Graduale Obliegenheit eines einzigen Sängers war, ist früh fallen gelassen worden. Schon Isidor von Sevilla[3] (7. Jahrh.), belehrt uns, daß es zu seiner Zeit gelegentlich von zwei oder drei Sängern gesungen wurde. In Rom ist aber jener Brauch noch lange bestehen geblieben. Nach dem I. Ordo Rom. wird vor der Messe dem Pontifex noch in der Sakristei gemeldet, welcher Sänger das Solo ausführen werde[4], und ebenso heißt es nachher: »der Kantor steigt mit dem Cantatorium (dem Buch mit den Sologesängen) auf den Ambo und singt das Responsorium; kann er es auswendig vortragen, so braucht er das Cantatorium nicht mitzunehmen[5].« Noch Amalar, der Zeuge für den Usus Roms im 9. Jahrh. ist, kennt nur einen Sänger

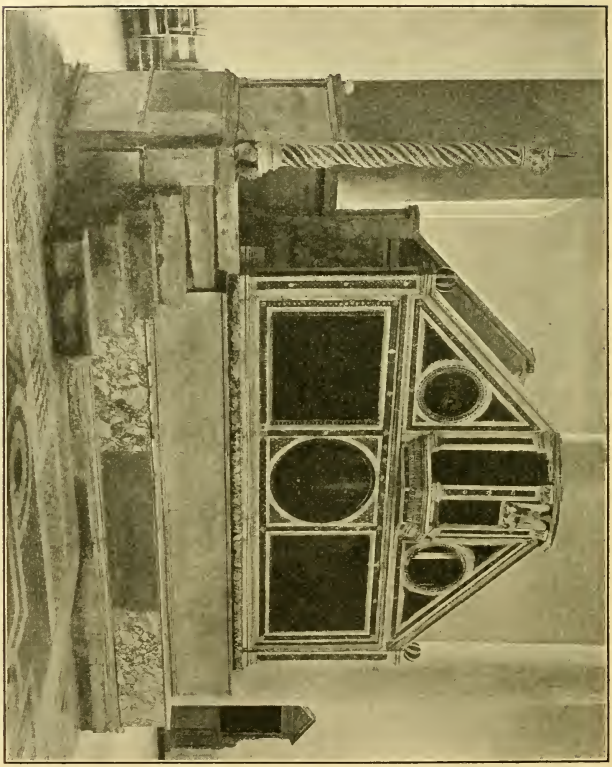
[1] Mit den Gradualpsalmen (Ps. 119—133) hat das Graduale nichts zu tun.

[2] Solche Ambones sind noch heute erhalten, so in der Basilika des hl. Laurentius fuori le mura (vgl. unsere Abbildung), der Kirche S. Maria in Cosmedin und derjenigen des hl. Clemens in Rom, deren Ambo zwei Pulte hat, eines nach Westen, dem Altare zugekehrt, wohl zum Lesen der Epistel, das andere tiefer stehende nach Osten gewendet, wohl um das Graduale und das Alleluja zu singen, wie denn Durandus IV, 20, 8 sagt, das Alleluja sei nach Osten zu singen. (Tommasi, praef. p. 15 zu Bd. XII der Op. S. Greg.) Wo kein Ambo vorhanden war, sang man das Graduale an den Stufen des Chores, so in Reims. (Tommasi, ebenda.) Walafrid Strabo erklärt das Wort also: *Ambo ab ambiendo dicitur, quia intrantem ambit et cingit*, eine Erklärung, die offenbar nur der Unkenntnis des Griechischen ihr Entstehen verdankt. Bei Gerbert, de cantu II, S. 534, Tab. IV ist ein Ambo abgebildet. Der Ambo der von Constantin auf dem Vatican zu Ehren des hl. Petrus erbauten Basilika trug die Inschrift: *Scandite cantantes domino, dominumque legentes Ex alto populis verba superna sonent.* (Rossi, Inscript. christ. urb. Rom, vol. II.)

[3] Isidor, de off. eccl. I, 9: *Responsoria vocata hoc nomine, quod uno canendo chorus consonando respondeat; antea autem id solus quisque agebat, nunc interdum unus, interdum duo vel tres communiter canunt, choro in plurimis respondente.* (Migne, Patr. Lat. LXXXIII, 744.)

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 940.

[5] Also verstehe ich den Ausdruck *sine aliqua necessitate* des Ordo rom. II, 7. Amalar, de eccles. off. III, 16 (Migne, Patr. Lat. CV, 1123) spricht von Tabulae, die der Sänger in der Hand hatte; damit ist der Einbanddeckel des Cantatoriums gemeint, wie denn tatsächlich z. B. das St. Galler Cantatorium Cod. 359 einen kostbaren Einband (Elfenbeintafeln) hat, vgl. Anm. 4 auf Seite 87.



Ambo (aus dem 12. Jahrh.) in der Basilika des hl. Laurentius fuori le mura zu Rom.

des Graduale[1]. Erst im 12. Jahrh. begegnen wir in Rom zwei Gradualsängern; so ist es in dem 11. Ordo Rom. für die Messe des Grünen Donnerstags und des Ostertages vorgeschrieben[2].

In Rom fungierten als Sänger des Graduale nach den angezogenen Stellen der Ordines Romani immer die ältesten Mitglieder der Schola, an andern Orten einfach die Psalmisten, in der Kirche des hl. Germanus von Paris Knaben, in andern gallischen Kirchen Diakone[3]. Auch in Norditalien liebte man es dazu Knaben heranzuziehen, in Mailand sangen es auch Subdiakone, Diakone, Archidiakone, am Karsamstag sogar der Erzbischof selbst, wie es im Ordo des Beroldus (12. Jahrh.) angezeigt ist[4]. Gregor der Große sah es für einen Mißbrauch an, wenn das Amt des Vorsängers von Diakonen ausgeübt wurde; diese sollten sich mehr der Predigt und der Austeilung des Almosens befleißigen. Er verordnete durch ein Dekret 595, daß nur mehr Subdiakonen, und wenn solche nicht vorhanden seien, Mitglieder der niedern Ordines als Kantoren fungieren sollten[5]. Diese Verordnung hat aber nicht lange in Kraft bestanden; denn in vielen liturgischen Büchern späterer Zeit sehen wir nicht nur Clerici minores und Subdiakone, sondern auch Diakone, ja Priester das Amt des Kantors versehen. In den Frauenklöstern des Frankenlandes sangen nicht selten Nonnen das Graduale, wogegen Papst Zacharias in einem Brief an den Majordomus Pippin einschritt[6].

Nach den liturgischen Quellen des frühern Mittelalters war die Ausführung des Graduale folgende: der Kantor sang vom Anfang bis zum Vers; der erste Ordo Romanus erhält die Vorschrift: »das Responsorium Graduale wird von dem, der es beginnt, bis zu Ende gesungen[7].« Der Chor repetierte die Partie des Vorsängers. Hierauf kam, vom Kantor vorgetragen, der Vers, nach welchem das Responsorium wiederholt wurde. Noch lange wurde die Wiederholung des Anfangsstückes nach dem Vers überall beobachtet, wo römischer

---

1 Amalar, Patr. Lat. CV, 1117.

2 Migne, ebenda LXXVIII, 1040 und 1044.

3 Duchesne, origines, S. 187.

4 Beroldus: *Finita lectione puer magistri scholarum acceptis tabulis eburneis de altari vel ambone positis per clavicularium hebdomadarium, vestitus camisiolo, ascendit pulpitum, ut canat psallendam. Et hoc semper, excepto in Quinquagesima et in dominicis diebus Quadragesimae, in quibus lectores canunt, et in annuntiatione S. Mariae, quando duo subdiaconi et totidem notarii cantant, si archiepiscopus adfuerit; si vero defuerit, duo notarii et duo lectores cantant.* Ordo des Beroldus, ed. Magistretti p. 49 ff.

5 Migne, Patr. Lat. LXXVII, 1335.

6 Tommasi, l. c. XI, praef. 11.

7 Ordo rom. I, 26. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 950.)

Ritus galt, wie aus Amalar[1] ersichtlich ist. »Nach Beendigung des Versus wiederholen die Succentores (die dem Präcentor, dem Vorsänger, antwortenden Sänger) das Responsorium zum zweiten Mal von Anfang an und singen es zu Ende.« Dasselbe schreiben die Consuetudines der Cluniacenser vor, wie noch der Bischof Sychardus von Cremona († 1274)[2]. In England war die Wiederholung des Anfangsstückes des Graduale durch den Chor vor und nach dem Vers noch um dieselbe Zeit üblich, wie die Rubriken der dortigen Gesangbücher lehren[3].

Schon vor dem 13. Jahrh. aber hat man angefangen, die Repetition nach dem Verse auszulassen, wenn noch ein Gesang folgte (wie Alleluja oder Tractus); nur wenn dies nicht geschah, blieb man bei der alten Übung. Das Rituale des Kanonicus Benedikt von St. Peter (der 11. Ordo Rom.)[4], ein vollgültiger Zeuge für den römischen Usus in der ersten Hälfte des 12. Jahrh., schreibt die Wiederholung für die Fastenzeit vor, für die Wochentage aber nur, wenn kein Tractus folgt. An den andern Tagen wurde sie demnach ausgelassen. Die Praemonstratenser und Karmeliter folgten diesem Gebrauch bis in die neuere Zeit hinein[5]. Sonst aber hat man die Wiederholung bald überall vernachlässigt, und das Missale des Konzils von Trient hat die im späten Mittelalter allgemein übliche Ausführung des Gradualresponsoriums ohne jede Repetition sanktioniert[6], während sie dem Introitus erhalten blieb. So ist das Gradual-

---

[1] Amalar, l. c. III, 11. (Migne, Patr. Lat. CV, 1118.)

[2] Tommasi, l. c. XII, praef. 13.

[3] Cod. Brit. Mus. Addit. 17004, vgl. oben S. 67, Anm. 3.

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1039. Dieser Ordo ist an den Kardinal Guido de Castello gerichtet, der 1143 als Cölestin II. den päpstlichen Thron bestieg.

[5] Tommasi, l. c.

[6] Dabei ist im Missale und dem Meßgesangbuche eine logische Eigentümlichkeit nicht abgestellt worden. Das Graduale der Messe des hl. Johannes Baptista lautet: *Priusquam te formarem in utero, novi te: et antequam exires de ventre, sanctificavi te.* ℣. *Misit dominus manum suam et tetigit os meum et dixit mihi* ist also logisch unvollständig. Ursprünglich wurde nach dem ℣. die Anfangspartie wiederholt und der Sinn vervollständigt. Eine Leipziger Gradualhandschrift des 13. Jahrh. (in der Bibl. der Thomaskirche) schreibt für dieses Graduale die Wiederholung nach dem Vers ausdrücklich vor. Die Rubrik der Ritus servandi in cantu Missae, die dem Graduale Vaticanum vorgedruckt sind: *Finita Epistola aut Lectione, ab uno vel a duobus inchoatur Responsorium, quod dicitur Graduale, usque ad signum*, et cuncti, aut saltem Cantores designati, prosequuntur debita cum attentione. Duo dicunt Versum Gradualis, quem ab asterisco circa finem totus Chorus absolvit; aut juxta ritum responsorialem, quando magis id videtur opportunum, post versum a*

responsorium seit langem kein Responsorium mehr, da nichts mehr repetiert wird, ein Umstand, der wohl das meiste dazu beitrug, die alte Bezeichnung Responsorium zu verdrängen und die in Hinsicht der musikalischen Form nichts besagende Benennung Graduale zur Herrschaft zu bringen. Heute wird das Graduale von einem oder zwei Sängern angestimmt, worauf der Chor fortfährt. Der Vers ist dem oder den Solisten überlassen. Da aber der Schluß von den Solisten allein vorgetragen unbefriedigend klingt, so ist es vielfach üblich, den Chor am Ende des Verses wieder mit den Solisten zusammen singen zu lassen. Diese Praxis datiert noch aus dem spätern Mittelalter; sie findet sich schon in der erwähnten englischen Handschrift angemerkt, die noch hinzufügt, daß nach der Intonation der Vorsänger der Chor wieder von vorne an beginnt, die Intonation also wiederholt. Erst das neue Graduale Vaticanum Pius' X. gestattet wieder die Wiederholung der Anfangspartie nach dem Verse und stellt damit auch für die Aufführung des Gesanges den Zusammenhang mit seiner Vergangenheit her.

Hatte das Graduale ausnahmsweise mehrere Verse, so wurde es nach jedem Verse repetiert. Dahin gehören außer dem R. *Ecce quam bonum* einige Gesänge, die man schon früh Tractus nannte, obwohl die Zeugnisse der Liturgiker keinen Zweifel darüber lassen, daß es sich um Gradualresponsorien im eigentlichen Sinne handelt: denn sie schreiben deutlich die für diese charakteristischen Wiederholungen vor, während der Tractus eine solche von Haus aus nicht kennt. Da aber die betreffenden Gesänge alle in die Fastenzeit fallen, ist die Benennung Tractus immerhin erklärlich. Zunächst ist dahin zu rechnen der Gesang *Domine exaudi orationem* vom Mittwoch der Karwoche, der in den ältesten Handschriften Graduale heißt, so in denen von Rheinau und Monza[1], oder aber Responsorium, wie bei Amalar, der in seiner Darlegung der Zeremonien des genannten Tages das Responsorium ausdrücklich erwähnt und ihm 5 Verse zuschreibt[2]. Nach jedem wurde die Anfangspartie ganz oder teilweise wiederholt, wie bei einem Responsorium, was

---

solis Cantoribus aut a Cantore expletum, cuncti repetunt primam partem Responsorii usque ad Versum, erlaubt einen sinngemäßen Vortrag auch dieses Textes.

[1] Gerbert, monum. vet. lit. alem. I, 381 und Tommasi, l. c. XII, 219.

[2] Amalar, de eccl. off. I, 11 (Migne, Patr. Lat. CV, 1009): *quarta feria post Palmas, quae habet varietatem et adjectionem unius lectionis et unius responsorii cum quinque versibus*, und gegen Ende des Kap: *Responsorius secundus quinque versus habet.*

die Consuetudines des Klosters Corbie bezeugen[1], welche den Gesang Tractus nennen. Dasselbe gilt von dem Gesange *Domine audivi auditum* vom Karfreitag; auch er wird vom 10. Jahrh. an Tractus genannt, bis dahin aber heißt er Responsorium, bezw. Graduale, so im Gelasianischen Sakramentar, im Rheinauer und Monzaer Antiphonar und bei Amalarius. Das Rituale Corbejense verordnet bezüglich seiner, daß nach jedem Vers die Anfangspartie ganz oder ihre zweite Hälfte repetiert werde. Nur deshalb wurden beide Gesänge später Tractus genannt, weil damals das eigentliche Graduale seine V. V. bis auf einen verloren hatte und eine Ähnlichkeit mit dem allerdings längern Tractus vorhanden war. Das Gesangbuch von Monza nennt auch das Responsorium *Beata gens* einen Tractus.

Sind nun diese Tractus eigentliche Responsorien, so sind auch alle diejenigen, die in den Handschriften (und Drucken) dieselbe Melodie oder deren Motive benutzen, nur im uneigentlichen Sinne Tractus zu nennen. Es sind das alle die Tractus des 2. Tones; ihrem Bau und ihrer beglaubigten Vortragsweise nach sind sie Gradualresponsorien, und in ihnen ist ein kostbarer Rest der frühmittelalterlichen Gesangsweise erhalten, wie ja überhaupt die Fastenzeit an ganz alten Traditionen noch heute sehr reich ist.

Das Responsorium Graduale wurde im frühen Mittelalter in allen Messen gesungen, da es der älteste Meßgesang ist. Erst später wurde es in der österlichen Zeit durch ein Alleluja ersetzt, so daß diese seither zwei Alleluja hat. Die Osterwoche selbst aber hat das Graduale vor dem Alleluja erhalten; eigentümlich ist die Tatsache, daß die Gradualien dieser Woche mit demselben Stück beginnen, dem *Haec dies*, und ihre Verse alle dem 117. Psalm entnehmen. Diese Gradualien gehören demnach zueinander und sind zweifellos zuerst ein einziger Gesang mit mehreren Versen gewesen, den man zuerst am Ostersonntag vollständig vortrug, dann aber, als die Meßresponsorien bis auf einen Vers reduziert wurden, auf die Tage der Osterwoche verteilte[2].

[1] Consuet. Corbejens. Monast. bei Martene III, 12, 32: *feria IV sequenti cantabunt duo monachi tractum ad magnam missam: Domine exaudi; mox ut cantaverint primum versum, conventus repetat eundem versum et cantabunt; et post praedicti duo monachi alium* V. *et conventus repetet tractum in medio, sc. et clamor meus, et sic usque in finem praedictus tractus cantabitur. Et post praedicti duo monachi iterum incipient principium primi versus de dicto tractu et conventus cantabit eundem versum.*

[2] Schon früh hat ein Abschreiber für den Osterdienstag den Vers *Dicant nunc qui redempti sunt* aus Ps. 106 geschrieben, ein Versehen, das schon

Das Meßantiphonar im Cod. St. Gallen 339 enthält 118 verschiedene Gradualien, die später Tractus genannten mit eingerechnet. Sie verteilen sich auf 181 Messen, von denen einige, die Quatembermessen, wegen der größern Zahl von Lektionen mehrere Gradualien zugleich haben, andere, besonders die Heiligenmessen, häufig von demselben Graduale Gebrauch machen. Dem Psalter gehören 104 Gradualtexte an, andern Büchern der heiligen Schrift 13, nur einer ist nicht biblisch, das Graduale *Locus iste* der Dedicatio Ecclesiae[1]. Gerade die ältesten Messen des Temporale haben ein Psalmgraduale, ebenso die des Sanctorale, und die Messen, deren Gradualtext nicht dem Psalter angehört, müssen spätern Ursprunges sein. Diese Schlußfolgerung ergibt sich ohne weiteres daraus, daß das Gradualresponsorium ursprünglich ein responsorialer Psalm war. Da das Fest der Dedicatio im Jahre 608 als Dedicatio S. Mariae ad Martyres in Rom eingerichtet wurde[2], beim Graduale *Locus iste* aber die Möglichkeit, daß es mehrere Verse gehabt habe, also gekürzt sei, ausgeschlossen ist, so folgt wieder, daß die Kürzung des Gradualpsalmes vor 608 stattgefunden hat.

Eine interessante Verschiedenheit bieten die Handschriften in bezug auf die Gradualien der Sonntage nach Pfingsten; einige wenige nämlich geben eine Reihe, die von der des Cod. St. Gallen 339 durchweg abweicht. Auffälligerweise tritt die Verschiedenheit schon in den beiden Handschriften des 8. Jahrh zutage; diejenige von Monza hat die Gradualreihe des Cod. St. Gallen, die von Rheinau die andere, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß wie beim Introitus die Texte fortlaufend der Reihe der Psalmen entnommen sind. Letztere wird die jüngere und aus dem Bestreben hervorgegangen sein, die Gradualien ebenso einzurichten, wie die andern Gesänge dieser Sonntage, die der Reihe nach einem in der Ordnung des Psalters später folgenden Psalm ihre Texte entnommen haben[3].

die Bücher von Monza und Rheinau aufweisen, und welches sich bis in die heutigen Bücher fortgepflanzt hat. Nur wenige Handschriften haben den ursprünglichen Vers des Psalms 117: *Dicat nunc domus aaron, quoniam in saeculum misericordia eius*, so das Graduale Compendiense bei Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 678 und eine Handschrift bei Tommasi, l. c. XII., 91. Das Versehen erklärt sich durch den gleichen Anfang der Verse. Das Graduale bei Migne führt für den Ostersonntag sämtliche Verse des Ps. 117 an, die sonst auf die ganze Woche verteilt sind.

[1] Der einzige metrische Gradualtext in den Handschriften ist das Distichon *Virgo Dei genitrix quem totus non capit orbis, In tua se clausit viscera factus homo*, der Vers des Graduale *Benedicta et venerabilis.*

[2] Liber ponif. (ed. Duchesne) I, 317.

[3] Beide Gradualreihen im Anhang.

Der Gradualvers stammt fast immer aus demselben Buch der hl. Schrift, wie das Graduale, eine Regel, die absolute Geltung hat, wenn dieses dem Psalter angehört.

Das Alleluja

ist das zweite Gesangstück zwischen den Lesungen. Nach dem Zeugnis des hl. Hieronymus[1] wurde zu Bethlehem schon im 4. Jahrh. an den Sonntagen zwischen den Lektionen ein Psalm mit dem Alleluja gesungen; das Alleluja bildete den Refrain des Volkes auf die Psalmodie des Solisten. In der griechischen Kirche war das Cherubikon, wie es genannt wurde, in jeder Messe vorgeschrieben, selbst am Karfreitag und in den Totenmessen; die Freude der Kirche beim Tode des Gerechten schien letzteres zu rechtfertigen[2]. Überhaupt stand das Allelujasingen in den orientalischen Kirchen in großer Beliebtheit, die Griechen hatten eigene Bücher mit lauter Allelujamelodien, die Allelujarien[3], und die Kopten, die ägyptischen Christen, singen es heute noch oft eine Viertelstunde lang[4].

In die römische Messe wurde der Allelujagesang durch den Papst Damasus (368—384) auf Veranlassung seines liturgischen Beraters Hieronymus und in bewußter Nachahmung eines Gebrauches der Liturgie von Jerusalem eingeführt[5]. Zunächst beschränkte sich diese Einführung auf den Ostersonntag[6]; bald, schon im 5. Jahrh., sang man es in der ganzen österlichen Zeit, und Gregor der Große hat seinen Gebrauch auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres ausgedehnt, mit Ausnahme der Fast- und Bußtage. In dem erwähnten Briefe, worin er seine Verordnung bezüglich des Kyriegesanges rechtfertigt, nimmt er Bezug auf die durch Damasus in der römischen Kirche eingeführte Gewohnheit und verteidigt auch seine Vorschrift, das Alleluja extra Pentecostes (d. h. außerhalb der Zeit von Ostern bis Pfingsten) zu singen[7].

---

[1] Morin, Ursprung des greg. Gesanges 57.

[2] Duchesne, origines 196.

[3] Gerbert, de cantu I, 406.

[4] So war es, als Villoteau im Auftrage Napoleons I. die musikalischen Zustände Ägyptens erforschte; vgl. seine Schrift Etat actuel de l'art musical en Egypte, S. 300. So ist es noch heute, wovon ich mich im April 1909 in Kairo zu überzeugen Gelegenheit hatte.

[5] Gregorii M. epist. IX, 12: *ut Alleluja in ecclesia romana diceretur, de Hierosolymorum ecclesia ex B. Hieronymi traditione, tempore beatae memoriae Damasi traditur tractum.* (Migne, Patr. Lat. LXXVII 956.)

[6] Duchesne, l. c. 160.

[7] Vgl. oben, S. 73.

Auf Grund der Zeugnisse Augustins und Cassiodors (vgl. oben S. 37 ff.) ist als wahrscheinlich hingestellt worden, daß der Allelujagesang der vorgregorianischen Messe eine überaus weit ausgesponnene melismatische Melodie war. Wann es üblich wurde, dem Alleluja einen oder mehrere Psalmverse anzuhängen, in der Art, wie die Handschriften es überliefern, das läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Da aber keine einzige Messe der gregorianischen Liturgie ein Alleluja ohne Vers enthält, so muß letzterer der Meßordnung Gregors selbst angehören, d. h. er kann nicht jünger sein als Gregor I. Jedenfalls wurden die Allelujaverse durch Gregor († 604) erst eingeführt; denn während die andern Meßgesänge, soweit wir sie nur zurückverfolgen können, in allen Ländern römischer Liturgie dieselben sind, in Text und Melodie, variieren die Handschriften in der Wahl der Verse zum Alleluja in einer ganz auffälligen Weise. Sogar für die Osterwoche stimmen sie nicht überein; bemerkenswert ist die Verschiedenheit auch bei den Sonntagen nach Pfingsten, welche, wie gesehen, das Alleluja sicher erst seit Gregor haben. Letztere sind nämlich mit ihren Versen nicht mit den Introitus, Gradualien usw. zusammen bei den einzelnen Messen aufgezeichnet, sondern stehen am Ende der Handschriften in einem Anhang; zu ihrer spätern Abfassung passen die Texte der Verse, die der Reihe nach so den Psalmen entnommen sind, daß das Alleluja für den spätern Sonntag einem in der Reihe des Psalters später folgenden Psalm angehört[1]. Für andere Tage war gelegentlich die Wahl des Alleluja freigestellt; so hat das Rheinauer Graduale für die Vigil von Weihnachten, wenn sie auf einen Sonntag fällt, die Rubrik: ein Alleluja vom Advent nach Belieben[2]. Bis zum Ende des Mittelalters hat man Allelujamelodien verfaßt, während man bei den andern Gesangstücken der Messe sich immer an die Tradition hielt.

Dieser Mangel an Übereinstimmung in den Allelujaversen, der schon die ältesten Handschriften kennzeichnet, läßt sich nur so erklären, daß die Einrichtung dieses Gesanges als eines regelmäßigen Bestandteiles der römischen Messe durch Gregor nicht alle Einzelheiten fixierte. Die Freiheit in der Wahl der Allelujaverse zeugt für den späten Ursprung der Verse überhaupt. Sind demnach die

[1] Man vgl. Cod. St. Gallen 339, S. 126 ff., Cod. Einsiedl. 121, S. 343 ff. Cod. Einsiedl. 113, S. 199 ff.

[2] Gerbert, monum. vet. liturg. Alem. I, 365. Ebenso enthält das Graduale von Monza für die Sonntage nach Pfingsten keine besondere Angabe; die Wahl des Alleluja stand frei, wohl unter denen der Osterwoche. Für die Messe des hl. Vitalis sagt die Handschrift: *Alleluja quale volueris.*

in den Handschriften vorhandenen Verse zum Introitus, Graduale u. a. die letzten Reste eines ursprünglichen Psalmes, so haben die Allelujaverse der entgegengesetzten Tendenz ihren Ursprung zu verdanken. Es müssen Gründe vorhanden gewesen sein, den Allelujajubilen Worte hinzuzufügen; sie können aber nur in der ursprünglichen Ausdehnung der vorgregorianischen Allelujalieder der Messe liegen: sie müssen dem Ordner der Liturgie so melismatisch reich erschienen sein, daß er es für zweckmäßig hielt, durch Hinzufügung von Psalmversen die melodische Üppigkeit nicht zu beschneiden, denn er kürzte nicht, sondern liturgischer zu gestalten.

Selbst in der mit Versen verbundenen, also weniger melismatischen Form reizten die Allelujalieder des Mittelalters den Scharfsinn der liturgischen Schriftsteller. Die nachdrückliche Art, mit welcher sie immer wieder auf die symbolische Bedeutung des wortlosen Allelujasingens zurückkommen, läßt auch vermuten, daß sie unbegründete Einreden und Bedenken aus dem Wege räumen wollten, die solchem melismatischen Gesange sich entgegenstellten. Amalar sieht in ihm einen Vorgeschmack der ewigen Seligkeit; »die Jubilatio, welche die Kantoren Sequentia nennen, führt uns jenen Zustand vor den Geist, in welchem wir uns nicht mehr der Worte der Sprache bedienen, sondern ein Geist sich dem andern frei mitteilen kann[1]«. In derselben Richtung bewegt sich Stephanus Eduensis, der die Kürze des Textes und die Länge der Melodie mit dem Unvermögen der menschlichen Sprache erklärt, auszudrücken, was nicht einmal der Geist im Denken fassen kann[2]. Die im Alleluja überströmende Freude ließ das unmittelbar vorhergehende Gradualresponsorium für die Liturgiker zurücktreten; einige sahen darin sogar einen Gesang der Buße und Trauer, eine Auffassung, die durch nichts gerechtfertigt ist, allerdings auch erst ziemlich spät aufkommt: so bei dem Abt Rupert von Deutz (12. Jahrh.), der meint[3]: »auf das Graduale, den

[1] Amalar, de eccles. off. III, 13. (Migne, Patr. Lat. CV, 1122): *Alleluja quod cantatur per festos dies in recordatione aeternae laetitiae*, und III, 16. (ebenda 1123): *Haec jubilatio, quam cantores sequentiam vocant, statum illum ad mentem nostram dueit, quando non erit necessaria loeutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstrabit, quod retinet in se.* Nach dieser Stelle ist der 2. Ordo Romanus cap. 7 interpoliert worden; die Worte »*sequitur jubilatio quam sequentiam vocant*« stehen nur in seinen gedruckten Ausgaben.

[2] De sacram. alt. c. 12. (Migne, Patr. Lat. CLXXII, 1284): *Verbum est breve, sed longo protrahitur pneumate. Nec mirum, si vox humana deficit ad loquendum, ubi mens non sufficit ad cogitandum.*

[3] Rupertus Tuitens. de divinis officiis I, 35. (Migne, Patr. Lat. CLXX, 29 ff.

Trauergesang, folgt das Alleluja der Freude, und indem wir die Größe des Trostes auszudrücken streben, der denen hinterlegt ist, die jetzt trauern, jubeln wir mehr als daß wir singen, und dehnen eine kurze Wortsilbe in mehrere Neumen oder Neumengruppen aus, damit der Geist durch die lieblichen Töne ergriffen und dorthin gelenkt werde, wo die Heiligen in Herrlichkeit jauchzen, ewiges Leben herrscht und es den Tod nicht gibt«. »Kurz ist das Alleluja in der Rede, lang in dem Pneuma, denn jene Freude ist zu groß, als daß sie sich in der Rede ausdrücken könnte«, fügt Durandus (13. Jahrh.) hinzu[1].

Die Disposition und Ausführung des Alleluja, welches mit dem Graduale dem responsorialen Gesange angehört, ist folgende: der Solist beginnt und singt das Alleluja, der Chor wiederholt; der Kantor fährt mit dem oder den Versen fort, während der Chor nach jedem derselben das Alleluja repetiert. Im Gegensatz zum Graduale ist die Repetition des Alleluja nach dem Verse im ganzen Mittelalter üblich geblieben und noch heute vorgeschrieben, so daß das Alleluja noch heute ein echter cantus responsorius ist. Es gab allerdings auch Abweichungen von dieser Regel: so gestattet schon der 1. römische Ordo[2], an gewöhnlichen Tagen die Wiederholung des Alleluja nach dem Verse auszulassen. Das bekannteste Beispiel einer solchen Unterlassung bietet das Alleluja ℣. *Confitemini* des Karsamstags und des Tages vor Pfingsten, bei welchem nach dem Verse wohl deshalb ohne Wiederholung weitergegangen wurde, weil der Tractus *Laudate dominum omnes gentes* unmittelbar darauf folgt. Von da wird man diese Vortragsweise auf das gleichlautende Alleluja der Tage der Litania major übertragen haben, obwohl an ihnen dem Alleluja kein Gesang direkt angeschlossen ist, sondern unmittelbar das Evangelium folgt[3]. Ursprünglich aber muß die Wiederholung auch an den erwähnten Tagen stattgefunden haben, und ein altes Ordinarium schreibt sie noch ausdrücklich vor[4]. Das Missale des Konzils von Trient hat den spätmittelalterlichen Gebrauch zur Norm gemacht[5].

[1] Durandus, Bischof von Mende und Kanonist († 1296), bei Gerbert, de cantu I, 407.

[2] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 950: *Alleluja ... in quotidianis diebus, si voluerint, tantum prima dicitur.*

[3] In ähnlichen Fällen fiel, wie S. 88 bemerkt, die Wiederholung auch nach dem Gradualvers aus.

[4] Ein Ordinarium Canonic. regular. S. Laudi Rotomag. bei Tommasi XII, praef. 18.

[5] Über die heutige Ausführung des Alleluja vgl. die Vorschrift des Graduale Vaticanum 1908: *Si* Alleluia, alleluia *cum versu sunt dicenda, primum* Alle-

Der Sänger des Alleluja mußte, bevor er den Ambo bestieg, die Planeta (Casula) ablegen; es war allgemeine Regel für den Solisten, die Soli mit der Albe bekleidet vorzutragen[1]. Auf dem Ambo war die obere Stufe für den Lektor des Evangeliums bestimmt; der Solist des Alleluja wie des Graduale stand auf einer unteren; er sang es nach Osten gewendet[2].

Der durch Gregor I. für die römische Kirche festgelegte Usus ist im wesentlichen bis heute bestehen geblieben; nur darin hat man ihn modifiziert, daß man später mit der Einbeziehung der Zeit von Septuagesima bis zum Aschermittwoch in die Bußzeit, das Alleluja schon mit diesem Sonntag aufhören ließ. Einer spätern Ordnung wird auch die Verdrängung des Gradualresponsoriums durch ein zweites Alleluja in den Messen vom weißen Sonntag bis zum 1. Sonntag nach Pfingsten angehören, wie schon erwähnt wurde.

In der mailändischen Kirche wurde der »Versus in Alleluja« wie in Rom vor dem Evangelium[3], in Spanien aber nach demselben vorgetragen[4]; hier nannte man das Allelujasingen *Laudes* oder *Laudem canere*. Die spanischen Bischöfe wachten über die ihrer Liturgie eigene Stellung des Alleluja und verteidigten sie gegenüber dem Eindringen des mailändischen (oder römischen) Usus im Konzil von Toledo 633[5]. Dasselbe nahm auch Stellung

---

luia *cantatur ab uno vel a duobus usque ad signum*; Chorus autem repetit* Alleluia *et subjungit neuma, seu jubilum, protrahens syllabam* a. *Cantores versum concinunt, qui, ut supra occurrente asterisco a toto Choro terminatur. Finito versu, Cantor vel Cantores repetunt* Alleluia *et Chorus addit solum neuma.*

Tempore Paschali, omittitur Graduale et ejus loco dicitur Alleluia, alleluia *cum versu, ut supra. Sequitur statim unum* Alleluia, *quod ab uno vel duobus inchoatum usque ad neuma absque repetitione absolvitur ab omnibus. Versus et unum* Alleluia *in fine cantantur modo supra descripto.*

[1] Amalar, de eccl. off. III, 15. (Migne, Patr. Lat. CV, 1122.)

[2] 2. Ordo Rom. 7. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 971); auch 6. Ordo 5. (Migne, ebenda 994.)

[3] Über die Art seiner Ausführung vgl. Beroldus: *notarius iussu primicerii sui tollit tabulas* (vgl. oben S. 87) *de altari vel de ambone, indutus camisio canit* Alleluja *in pulpito bis ante versum, et magister scholarum incipit, et lectores deinde canunt* Alleluja *et versum et* Alleluja *similiter. Post versum vero idem notarius dicit* Alleluja. *Tunc magister scholarum canit melodias cum pueris suis, tacentibus lectoribus. Et notandum, quia notarius semper canit* alleluja *in dominicis diebus, excepto in Natale domini et in Epiphania et in Resurrectione et in Pentecosten, et in dedicatione maioris ecclesiae, in quibus diaconi cantant, praecedentibus eos notariis . . . excepto die carnelevalis, in qua pueri cantant.* Ordo Beroldi, ed. Magistretti, p. 50.

[4] Isidor, de off. I, 13. (Migne, Patr. Lat. LXXXIII, 750.) Vgl. oben S. 36.

[5] Gerbert, de cantu I, 404.

gegen die wohl aus der griechischen Kirche stammende Sitte, das Alleluja während der Fastenzeit zu singen.

Die Handschriften verbinden in der Regel das Alleluja mit einem Verse: zwei stehen nur ausnahmsweise. Das Graduale von Rheinau gibt dem All. ℣. *Pascha nostrum* vom Ostersonntag noch den ℣. *Epulemur in azymis*, das Cantatorium von Monza außerdem noch dem All. ℣. *Tu es Petrus* den ℣. *Beatus es, Simon.* In Cod. 339 von St. Gallen haben zwei Verse die All. ℣. *Laetatus sum* (℣. *Stantes erant*), All. ℣. *Nimis honorati sunt* (℣. *Dinumerabo eos*), All. ℣. *Te decet hymnus* (℣. *Replebimur*), All. ℣. *Venite exsultemus* (℣. *Praeoccupemus*): in Cod. 121 von Einsiedeln noch die All. ℣. *Angelus domini* (℣. *Respondens angelus*), All. ℣. *Lauda Hierusalem* (℣. *Qui posuit*), All. ℣. *In exitu Israel* (℣. *Facta est Judaea*), All. ℣. *Laudate pueri* (℣. *Sit nomen domini*). Einige davon haben das ganze Mittelalter hindurch ihre Verse behalten; man begegnet ihnen noch in den ältesten Drucken, so in den Gradualien Straßburg 1510, Basel 1511. Das Missale des Konzils von Trient hat alle zweiten Verse gestrichen; seither haben alle Alleluja der römischen Messe nur mehr einen Vers.

Die genannte St. Galler Handschrift 339 hat im Ganzen 95 verschiedene Allelujagesänge (das All. ℣. *Laudate dominum* steht zweimal mit verschiedener Notierung). Auf den Psalter entfallen die Texte von 70 Alleluja, auf die übrigen Bücher der hl. Schrift 14: nur 11 sind nicht biblischen Ursprunges[1]. Auch hier fällt dem Psalter der Löwenanteil zu. Besondere Beachtung verdient die Tatsache, daß in den ältesten Handschriften die Alleluja in zwei Gruppen geschieden sind; die eine steht innerhalb des Buches, so daß jedes Alleluja nach dem Graduale der Messe aufgezeichnet

[1] Es sind dies 1. All. ℣. *Veni domine* (Vigil. Nativ.), dessen erste Hälfte mit Habac. II, 3 übereinstimmt. Das Ganze mag Übersetzung aus dem Griechischen sein. Dies ist mehr als wahrscheinlich für 2. das All. ℣. *Dies sanctificatus* (Nativ. 3. Missa) vgl. oben S. 52. Nicht aus der Bibel gezogen sind weiter 3. All. ℣. *In resurrectione* (Octav. Pasch.) und 4. *Surrexit altissimus* (fer. IV post Pasch.) 5. All. ℣. *Benedictus es dei filius* (Dom. II. post Albas), 6. All. ℣. *Dilexit Andreas* (in f. S. Andreae, eine Verbindung der Worte *Dilexit Andream dominus* mit der besonders in den Büchern Mosis häufigen Formel in *odorem suavitatis.* 7. All. ℣. *Elegit te dominus* knüpft an Deuteron. VII, 6 oder XIV, 2 oder Eclus. XXIV, 20 an. 8. All. ℣. *Justus germinabit* ruht auf Isai XXVII, 6 oder Ose. XIV, 6. Weiter 9. All. ℣. *Te martyrum candidatus* ist aus dem *Te deum* gezogen. (Am Feste der unschuld. Kinder sang man statt »*Alleluja*« die Worte »*Laus tibi, Christe*« vor dem ℣. Also schon Cod. 359 St. Gallen.) 10. All. ℣. *Egregia sponsa* ist freie Dichtung. 11. All. ℣. *Salve crux* (de S. Andrea) desgleichen oder aus den Akten des Heiligen genommen.

ist, zu der es gehört; die andere aber steht am Ende des Buches als ein Anhang und umfaßt außer den wieder der Ordnung des Psalters folgenden[1] Allelujagesängen für die Sonntage nach Pfingsten Zusammenstellungen von Stücken für die einzelnen Klassen von Heiligen, für die Confessoren, Martyrer, Apostel, Jungfrauen usw. Jene Gruppe wird die ältere sein, diese hat den Anstoß zur Bildung des Commune gegeben, indem man später nicht nur die Alleluja jeder Heiligenklasse zusammenstellte, sondern auch die andern Meßgesänge. Die im 14. und 15. Jahrh. in den Handschriften sehr zahlreich auftretenden neuen Allelujagesänge sind in Text und Melodie meist Neuschöpfungen und beweisen in der systematischen Ablehnung des offiziellen Gebets- und Gesangstextes der Kirche, der Bibel und besonders des Psalters den Verfall der liturgischen Komposition[2]; melodisch halten sie sich immer mehr an die den modernen verwandten Tonarten.

Der Tractus.

Das Alleluja wird an Tagen der Trauer und Buße und an den Quatembersamstagen durch den Tractus ersetzt. »Der Vorsänger steigt mit dem Cantatorium auf den Ambo und singt das Responsorium: hierauf, wenn die Zeit (des Kirchenjahres) es vorschreibt, das Alleluja, sonst den Tractus«, sagt der 1. römische Ordo[3]. Alleluja und Tractus schließen sich also gegenseitig aus; nur die Liturgie der Samstage vor Ostern und Pfingsten hat beide. Nach dem 3. Ordo Romanus soll der Vorsänger des Tractus (oder des Alleluja) ein anderer sein als derjenige des Graduale[4]; offenbar wollte man der Ermüdung des Sängers vorbeugen. Soweit unsere Kenntnis reicht, ist der Tractus immer ein Sologesang, der weder durch antiphonische noch durch responsoriale Zusätze unterbrochen wird, sondern von Anfang bis zu Ende in einem Zuge verläuft. Tommasi bringt den Namen mit tractim, in einem Zuge, ohne Unterbrechung, zusammen[5]. Gestützt wird diese Erklärung durch Amalar, der den

---

[1] Man vgl. im Anhang die Allelujareihen des Cod. 339 St. Gallen u. a.

[2] Man vgl. die von W. How. Frère in der Einleitung des Graduale Sarisburiense aufgeführten Texte.

[3] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 942.

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 979.

[5] Tommasi, l. c. XII, praef. 19. Das Wort tractim wird auch gebraucht im Sinne von einfacher Rezitation und ist dann dem modulierten Gesange gegenübergestellt; so heißt es von einem Mönche Rodulphus im belgischen Kloster des hl. Trudo (12. Jahrh.), daß er »eifrig die Nacht- und Tagesstunden im Chore pflegte, *et de psalmis tractim cantandis et cantu dulci aeque*

Unterschied des Tractus und des Gradualresponsoriums darin findet, daß in diesem der Chor dem Solisten antwortet, in jenem aber niemand[1]. Schon früh hat man jedoch den Namen auf den Vortrag des damit bezeichneten Gesanges bezogen, der ein langsamer, gezogener, schleppender sein müsse, dem Bußcharakter der Tage entsprechend, an welchen er vorgetragen wird. Der Bischof Durandus von Mende findet darin, daß der Tractus nie mit dem Alleluja zusammentrifft (außer ob specialem causam am Karsamstag) einen Beweis dafür, daß der Tractus mehr Trauergesang ist, als das Graduale[2]. Nach Hugo von St. Victor bedeutet der Tractus, »der Seufzer und Klagelieder ausdrückt, die Tränen der Heiligen. Darum wird er auch so genannt, weil die Heiligen seufzend aus tiefstem Herzen ihre Klagen hervorzogen[3]«. Daß diese Erklärung das Wesen der Sache nicht trifft, geht aus der schon erwähnten Tatsache hervor, daß die meisten Tractus eigentliche Gradualresponsorien waren und erst, als sich die Erinnerung an die Gradualien mit mehr wie einem Verse verlor, als Tractus bezeichnet wurden, obwohl sie die für die Gradualresponsorien charakteristische Vortragsweise noch lange erhalten haben; es gibt auch einen Tractus *Laudate Dominum*, der das Gegenteil einer Klage enthält. Die wirkliche Bedeutung des Wortes Tractus ergibt sich, wenn man es zusammenhält mit dem griechischen εἱρμός[4]. Hirmus ist bei den Griechen des Mittelalters eine Melodie, die größeren Stücken vorausgesetzt wurde, und nach welcher die verschiedenen Teile zu singen waren, eine Art typischer Melodie, welcher nach bestimmten und in der Gesangschule gelehrten Gesetzen die mannigfachen Teile eines längern Hymnus angepaßt wurden. Wie der lateinische Tractus zu dieser Bezeichnung kommen konnte, wird man verstehen, wenn man bedenkt, daß das melodische Material für die sämtlichen Tractus ein nur wenig verschiedenes ist. Sämtliche Trac-

modulando«. Gerbert, de cantu I, 576. Cod. 359 St. Gallen (Ed. Lambillotte S. 54) hat die Rubrik: Tractus Cantus.

[1] Amalar, de offic. III, 12. (Migne, Patr. Lat. CV, 1121): *Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet, et tractum, cui nemo.*

[2] Gerbert, de cantu I, 403.

[3] Hugo von St. Victor, Spec. eccl. 7. (Migne, Patr. Lat. CLXXVII, 359).

[4] Vgl. Christ, Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griech. Poesie des Mittelalters (Sitzungsber. der Münchener Akademie 1870, II. S. 75 ff.) Vgl. auch Gaisser Oriens christ. 1903, S. 417 ff., und die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI, 1889, S. 333. Es ist wichtig, im Auge zu behalten, daß der Name Tractus nicht erst im 9. oder 10. Jahrh. (wie der eine ähnliche Geschichte aufweisende der »Sequenz«), sondern schon in den Handschriften des 8. Jahrh. vorkommt, im Graduale von Monza wie in dem von Rheinau.

tus gehören entweder dem 2. oder 8. Kirchenton an und benutzen mit Vorliebe dieselben Melodien. Griechischer Einfluß beim Tractus ist auch darin zu erkennen, daß nach Ausweis der römischen Zeremonialbücher, der Ordines Romani[1], am Karsamstag die Tractus mit den prophetischen Lektionen, zwischen welche sie eingeschaltet wurden, zuerst lateinisch und dann griechisch vorzutragen waren.

Mit ihren Versen gehören die Tractus zu den umfangreichsten Meßgesängen; besonders erinnert Tr. *Qui habitat in adjutorio* vom ersten Fastensonntage an den frühern vollständigen Psalm; er umfaßt alle Verse des Ps. 90 und ist der einzige Meßgesang, der den ganzen Psalm bewahrt hat. Tr. *Deus, deus meus respice* vom Palmsonntag umfaßt den größten Teil vom Ps. 21, alle andern sind sehr gekürzt und haben nur drei, zwei oder gar nur mehr einen Vers. Diese Ausdehnung des Tractus ist ein Beweis für sein hohes Alter; ja, wenn man die engen Beziehungen sich vorhält, in denen er zum Gradualresponsorium steht, so ist man versucht zu glauben, daß der Tractus der mittelalterlichen Handschriften die letzten Reste des ursprünglichen Gradualpsalmes darstellt. Wie er melodisch behandelt ist, also müssen vor der Kürzung alle Psalmi responsorii gesungen worden sein, und so ist es wahrscheinlich, daß die Tractusmelodien überaus alte und ehrwürdige Denkmäler des lateinischen Kirchengesanges und in ihnen die melodischen Formen der Solopsalmodie der Messe erhalten sind, wie sie im 4. und 5. Jahrh. in Italien bis zur Zeit gebräuchlich waren, wo die Solisten daran gingen, sie noch melismatischer auszustatten, als sie schon waren, eine Neuerung, welche die Kürzung des Psalmes herbeiführte. Was diese Annahme besonders empfiehlt, ist der Umstand, daß bis weit ins Mittelalter hinein alle Texte des Tractus ohne Ausnahme dem Psalter oder den biblischen Cantica entstammen. In Cod. 339 von St. Gallen haben von den 20 als Tractus bezeichneten Gesängen (die 3 Gradualresponsorien *De necessitatibus*, *Domine audivi*, *Domine exaudi* also abgerechnet) 17 Psalmtexte (incl. das Cant. *Sicut cervus* aus Ps. 41) die andern 3 Canticatexte. Als der Gradualpsalm gekürzt wurde, gestattete man demnach nur noch der Fastenzeit die Formen der ursprünglichen Gradualpsalmodie[2]. Unsere ältesten Gesangbücher ent-

[1] Ordo Rom. I, 40. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 955.)

[2] Hier beobachten wir demnach denselben Vorgang, der die Geschichte des Ordinarium Missae kennzeichnet. Ursprünglich mehr oder weniger einfache Singweisen wurden in den Hintergrund gedrängt und den ferialen oder Fastenmessen überwiesen, als man der künstlerischen Armut überdrüssig reichere Mannigfaltigkeit und größeren Aufwand künstlerischer Mittel erstrebte.

halten Tractus nur für die Sonntage von Septuagesima bis Palmsonntag, für den Aschermittwoch, den Mittwoch, Freitag und Samstag der Karwoche, sowie für die gewöhnlich in diese Zeit fallenden Heiligenfeste; so das Graduale von Monza für das Fest des hl. Valentin (Tr. *Desiderium*) und des hl. Felix (Tr. *Beatus vir*). Später wurde es Brauch, den Tractus auch an Wochentagen der Fastenzeit zu singen. Man komponierte jedoch in diesem Falle keine neuen Stücke, sondern behalf sich mit den schon vorhandenen[1].

In dieselbe Reihe mit den Tractus genannten Gesängen ist ein Canticum zu stellen, desssen melodische Fassung mit der der Tractusmelodien sehr viele Analogien hat,

Das Canticum »Benedictus es«.

Der Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen gehört sicher der ältesten Form der lateinischen Liturgie an. In der mozarabischen Liturgie war er ein unantastbarer Bestandteil der Messe, und das 4. Konzil von Toledo[2] sah sich veranlaßt, die Verpflichtung zu seinem Gebrauch an Sonn- und Festtagen besonders zu betonen; es drohte allen Priestern, die sich ihr entzogen, mit der Exkommunikation. Das Konzil erließ die Verordnung nicht nur für Spanien, sondern auch für Gallien. Damit stimmt überein, daß auch die Liturgie des hl. Germanus von Paris nach der zweiten Lesung die *Benedictio* vermerkt[3], ein Name, der von der häufigen Wiederkehr des Wortes *Benedicite* genommen ist. Später kam sie etwas außer Übung, und das mozarabische Missale des Mittelalters schreibt sie nur mehr einigemal vor, so für den ersten Fastensonntag[4]. Im gallikanischen Lectionar ist sie für Weihnachten nach der Prophetie angezeigt, ebenso am Karsamstag[5], an welchem Amalar diesen Gesang in Tours hörte[6]. In der römischen

[1] Über den Tractus und seine Ausführung schreibt das Graduale Vaticanum vor: *Post Septuagesimam, omissis Alleluia et ℣. sequenti, dicitur Tractus, cujus versiculi alternatim cantantur a duabus sibi invicem respondentibus Chori partibus, aut a Cantoribus et universo Choro.*

[2] Das Konzil betont: *Hymnum . . . quem ecclesia catholica per totum orbem diffusa celebrat.* Gerbert, de cantu I, 400.

[3] Migne, Patr. Lat. LXXII, Duchesne, origines 186. So ist auch das Wort *Benedictio* bei Isidor (epist. XXV, 1.) zu verstehen: *Ad psalmistam pertinet officium canendi, dicere benedictiones, laudes, sacrificium, responsoria et quidquid pertinet ad peritiam canendi.* An das *Benedicamus domino* ist hier nicht zu denken, wie Durandus Rationale II, 3 meint.

[4] Gerbert, de cantu I, 401.

[5] Ebenda.

[6] Amalar, de off. IV, 17. (Migne, Patr. Lat. CV, 1195.)

Messe begegnet man ihm nur mehr an den Quatembersamstagen, eine Übung, die allmählich die andern verdrängt hat[1].

Unser Hymnus erscheint in den alten Gesangbüchern in zwei Formen. Die erste beginnt mit *Benedictus es domine deus patrum nostrorum* und hat zum Text die Verse 52 bis 55 des 3. Kapitel des Buches Daniel. Der Refrain nach jedem Verse lautet: *Et laudabilis et gloriosus in saecula.* Diese Form ist die noch heute gebräuchliche. Die der 7. Tonart angehörige Singweise scheint sehr alt zu sein. Die zweite Form benutzt die Verse 56 bis 88, beginnt daher mit *Benedictus es in firmamento coeli* und hat den Refrain: *Hymnum dicite et superexaltate eum in saecula.* Die Melodie dieses Textes ist in der Art einer Graduale gebaut und gehört der 3. Tonart an[2]. Vielleicht ist diese Fassung gallikanischen Ursprunges; sie begann auch schon seit dem 10. Jahrh. zu verschwinden, wie uns Cod. 339 von St. Gallen belehrt, der davon nur mehr den Text, nicht aber die Singweise notiert[3]. Beide finden sich aber noch in jüngeren Handschriften[4].

Den Gesängen zwischen den Lesungen aus den hl. Schriften sei noch angeschlossen

Das Credo.

In die Messe ist das nicaeno-konstantinopolitanische[5] Gaubensbekenntnis zuerst im Orient gedrungen. Aus der griechischen

[1] Walafrid Strabo de reb. eccles. 22 meint, die Römer sängen den Hymnus trium puerum nur an den 4 Tagen mit 12 Lesungen *propter multiplicitatem officiorum.* (Migne, Patr. Lat. CXIV, 947.)

[2] Amédée Gastoué hat dieselbe veröffentlicht in der Tribune de St. Gervais 1903 S. 3 und der Revue de Chant grégorien XI S. 170.

[3] Ausgabe der Paléographie Musicale, t. I, S. 6.

[4] Z. B. im Antiphonarium von Montpellier aus dem 11. Jahrh. (Paléographie musicale t. VIII, S. 139) und in Cod. Paris 1235 nouv. acquis. aus dem 12. Jahrh.

[5] Das apostolische Gaubensbekenntnis hat wahrscheinlich in der Messe keine Verwendung gefunden, wohl aber bei andern liturgischen Anlässen; es findet sich in einigen Handschriften, z. B. Cod. St. Gallen 381, Cod. 97 Rhenaug. in der Kantonsbibliothek Zürich, in englischen Handschriften (vgl. Troparium von Winchester, Ausgabe der Bradshaw-Gesellschaft, S. 60) in griechischer Sprache, aber mit lateinischen Buchstaben geschrieben und mit Neumen versehen, woraus hervorgeht, daß es wie das Credo der Messe nicht einfach gebetet, sondern gesungen wurde. In der erwähnten Rheinauer Handschrift lautet es also (S. 36): *Pisteuo is theon patera, pantocratora, piitin uranu ke gis. Ke is ison christon, ton yon autu, ton monogeni Kyrion imon. Ton sillisthenta ek pneumatos agiu, genithenta ek marias tis parthenu. Pathonta epi pontiu pilatu, staurothenta, thanonta ke taphenta, katelthonta is ta katotata, triti ti imera anastanta apo ton necron. Anelthonta is tus uranus, katezomenos en dexia theu patros pantodinamu. Er ki then erchomenon krine zontas ki nekrus. Pistheuo is to pneuma to agion, agian*

Kirche wurde es 589 von den in Toledo zum Konzil versammelten spanischen Bischöfen in die mozarabische Liturgie aufgenommen[1]. Hier wurde es nicht nach dem Evangelium, sondern nach der Wandlung von dem die hl. Hostie in der Hand haltenden Priester angestimmt und von den Klerikern und dem ganzen Volke weitergesungen[2]. Es fand auch in die ambrosianische Messe Eingang, in deren altem Ordo es Symbolum Dominicale genannt wird. Hier steht es indessen nach dem Offertorium; außerdem hat die ambrosianische Messe nach dem Evangelium noch einen Gesang, der in den andern lateinischen Liturgien nicht vorhanden ist, die Antiphona post Evangelium[3]. Beroldus, der mailändische Liturgiker des 12. Jahrh., beschreibt seine Ausführung folgendermaßen: »der Erzbischof oder Priester stimmt es an, und der Chor fährt fort bis zum *Et homo factus est*, worauf der Magister Scholarum mit seinen Knaben bis zu Ende weiter singt[4].« In Gallien und Alemannien war das Credo in der Messe ebenfalls bekannt, wie wir aus der Unterredung erfahren, die die Gesandten Karls des Großen in Rom mit Leo III. hatten, und in welcher jene sich auf die ausdrückliche Erlaubnis des Papstes beriefen, das Credo in der Messe zu singen[5]. Nach Amalar[6] beteiligte sich in Gallien das ganze Volk am Gesange des Credo. Für die römische Messe ist es bezeugt durch den 2. Ordo Romanus[7], für die Zeit um 800 durch Walafrid Strabo[8]. Bald darauf scheint es aus ihr verschwunden zu sein, bis es ihr unter Benedict VIII. definitiv einverleibt wurde. Wie das kam, erzählt uns ein Augenzeuge, Berno, Abt von der Reichenau[9], der sich 1014 mit Kaiser Heinrich II. in Rom befand. In dem 2. Kapitel seiner Schrift *De quibusdam rebus ad Missam pertinentibus*, in der er seine Ansicht vom Gloria begründet, weist

ecclesian katholikin, *agio kenonian*, *aphesim amartian*, *sarkos anastasin*, *zoin euonion amen.*

[1] *Secundam formam orientalium ecclesiarum*, sagt das Konzil im Can. 11. Gerbert, de cantu I, 426.

[2] Gerbert, ebenda.

[3] Ceriani, Notitia liturgiae ambros. ante saec. med. XI. Mailand 1895, S. 5.

[4] Beroldus, ed. Magistretti, Mailand, 1894 S. 53.

[5] Gerbert, de cantu I, 427.

[6] Amalar, ecloga de officio missae (Migne, Patr. Lat. CV, 1323): *Postquam Christus locutus est populo suo, fas est, ut dulcius et intentius profiteatur credulitatem suam; sicque convenit populo, post Evangelium intentionem credulitatis suae praeclaro ore proferre.*

[7] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 972: *post lectum evangelium . . . ab episcopo* Credo in unum deum *cantatur.*

[8] Walafrid Strabo. de reb. eccles. 22. (Migne, Patr. Lat. CXIV, 947.)

[9] Migne, Patr. Lat. CXLII, 1056. Vgl. oben S. 77.

er darauf hin, daß in Rom das Credo bis auf seine Zeit in der Messe nicht vorhanden gewesen sei. Auf die Frage, warum die Römer es nicht sängen, hätten diese dem Kaiser erwidert, die römische Kirche wäre nie durch die Häresie befleckt worden, und deshalb hätten die andern Kirchen eher nötig, das Credo zu singen, die doch zuweilen von dem Irrglauben befleckt werden könnten. Der Kaiser habe aber den Papst angelegentlich gebeten, das Credo von da an in der öffentlichen Messe singen zu lassen, und der Papst habe ihm gewillfahrt. Trotzdem, oder vielmehr eben wegen seiner späten Einführung ist das Credo immer nur als ein mehr dekoratives Stück der Messe angesehen worden. Der 6. römische Ordo stellt dem Bischof anheim, nach dem Evangelium eine Predigt zu halten oder, wenn er dies nicht wolle, mit hoher Stimme das Credo in unum Deum anzustimmen[1], welches vom ganzen Chor (der Kleriker am Altare) weiter zu singen sei. Daß der Gesang des Credo nicht eine Obliegenheit der Sänger war, geht auch aus dem 11. Ordo hervor, welcher für die Weihnachtsmesse vorschreibt: »der Pontifex stimmt das Credo an, und die Basilicarii antworten und singen weiter. Der Primicerius und die Schola singen dann die Offerenda.« Die hier von den Sängern unterschiedenen Basilicarii sind das Gefolge des Zelebranten, das sich um den Altar befand[2]. Der Meßerklärung Innocenz III.[3] läßt sich entnehmen, daß noch im 13. Jahrh. in der feierlichen Papstmesse das Credo nicht von den Sängern des Chores, sondern von den Subdiakonen am Altare gesungen wurde.

Wie das Gloria bis auf die gegenwärtige Stunde nicht in jeder Messe vorkommt, so auch das Credo. Es steht nur in den Messen der Sonn- und Festtage. Wie dieses, so wurde es vielfach auch in griechischer Sprache gesungen. In einigen Handschriften steht es in griechischer Fassung, aber lateinischen Buchstaben, wie schon erwähnt worden ist[4].

Die Weise, in welcher das Credo zuerst gesungen wurde, und welche die Handschriften überliefern, ist eine einfache syllabische Rezitation ohne melodische Verzierung. Für die meisten Verse

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 992. Das Credo ist hier ein Ersatz für die Predigt, was nicht auffällig ist, da es die kürzeste Zusammenfassung des christlichen Glaubensinhaltes darstellt. Es scheinen sich damals der Gesang des Credo und die Predigt ausgeschlossen zu haben. Heute ist das nicht mehr der Fall. Sicher aber hat die Predigt (Homilie) vor dem Credo den Vorrang des höheren Alters — sie reicht in die ersten christlichen Zeiten — und der liturgischen Bedeutung.

[2] Ebenda, 1033.

[3] Innocentius, de myster. miss. II. 52. (Migne, Patr. Lat. CCXVII, 830.)

[4] Vgl. auch die Rassegna gregoriana, IV, S. 151 ff. und 254.

kehrt zudem derselbe Rezitationstypus wieder, so daß sie sehr leicht zu erlernen war. Es versteht sich, daß diese Art der Ausführung geboten war, sobald nicht die Schola, sondern die sämtlichen am Altare assistierenden Geistlichen gehalten waren, es zu singen. Im spätern Mittelalter kamen zu der einfachen Singweise andere hinzu, auch solche mit gebrochenen Noten, d. h. mit schnelleren Notenwerten, im Cantus fractus, wie man sagte. In den strengen Orden indessen, z. B. bei den Karthäusern, blieb man bei der alten Rezitation. Im Gegensatz zum Kyrie, Gloria und den andern Teilen des Ordinarium Missae, für welche das spätere Mittelalter eine ziemlich bedeutende Zahl von neuen Melodien erfand, findet man in den Handschriften, ja selbst in den ältesten Drucken, nur selten mehr wie eine Melodie, die alte rezitativische[1].

Es scheint, daß gegen Ausgang des Mittelalters in einigen, besonders deutschen Kirchen die Ausdehnung des Credo lästig empfunden wurde. Geschriebene Gesangbücher, z. B. Codex St. Gallen 546, wie gedruckte, z. B. das Augsburger 1511 in Basel gedruckte Graduale, haben gekürzte Credogesänge neben dem vollständigen. Es ist dies auffällig, weil gerade Deutschland in dieser Zeit und noch später sich mehr wie Italien und Frankreich als ein Hort des gregorianischen Gesanges erwies. Geradezu seltsam ist, daß solche Kürzungen sich in einer St. Galler Handschrift finden, die nicht etwa von auswärts stammt (wie Cod. 383 derselben Bibliothek), sondern im Auftrag eines Abtes (Franz Gaisberg) von einem Insassen des Klosters angefertigt wurde, wie eine Aufzeichnung in der Handschrift lehrt. Von den gekürzten Credomelodien des Cod. 546[2] schließt die erste: *Et ascendit in coelum. Amen*; die zweite springt von *et homo factus est* nach *Confiteor unum baptisma*, mehrere schließen: *et homo factus est. Amen.* Man würde derartiges kaum für möglich halten, wenn nicht die neueste Forschung einen tiefen Stand des kirchlichen Lebens in der Stiftung des hl. Gallus gegen Ausgang des Mittelalters dargelegt hätte. Auch das Augsburger Graduale hat solche gekürzte Credo.

---

[1] Das Graduale Vaticanum 1908 fixiert die heutige Praxis durch die Vorschrift: *Finito Evangelio, Sacerdos intonat, si dicendum est, Credo in unum Deum, prosequente Choro Patrem omnipotentem, et reliqua, conjunctim aut alternatim pro loci consuetudine.*

[2] Diese Handschrift ist jüngst monographisch behandelt worden durch Dr. Marxer in Heft III der Veröffentlichungen der Greg. Akademie zu Freiburg (Schweiz): Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Die Singweisen des Credo sind daselbst S. 147 ff. abgedruckt, die gekürzten S. 166ff.; sie bezeugen einen dem Tiefstande der Liturgie und des klösterlichen Lebens ebenbürtigen Kunstbetrieb.

VI. Kapitel.

Fortsetzung. Die Gesänge während der hl. Opferhandlung.

Nachdem die Lesungen beendet, beginnt die Opferfeier und damit die eigentliche Messe. Der Zelebrant fordert nach dem Gruß *Dominus vobiscum* die Anwesenden auf, mit ihm zu beten[1], und nimmt dann die Zeremonien vor, welche für den Opferritus vorgeschrieben sind. Unterdessen singt der Chor

Die Antiphone zum Offertorium.

Der die Opferung begleitende Gesang ist sehr alt; er bestand schon in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. Wie er selbst überliefert[2], führte der hl. Augustinus in der afrikanischen Kirche »die Sitte ein, aus dem Buche der Psalmen Hymnen zu singen, vor der Darbringung der Opfergaben, wie während der Austeilung des Geopferten an das Volk«. Daß Augustinus damit einen mailändischen oder römischen Ritus adoptierte, läßt sich zwar nicht beweisen, ist aber sehr wahrscheinlich, obgleich das Fehlen des Offertoriumsgesanges in der römischen Karsamstagsmesse[3] dafür spricht, daß

---

[1] Wann das durch *Oremus* eingeleitete Gebet aus der Messe verschwand, ist schwer zu sagen. Vielleicht seitdem man die Gesangstexte am Altare betete; von da an hatte der Zelebrant zwei Texte vor sich, und mochte man sich für den jüngern entscheiden. Auffällig ist aber, daß das *Oremus* stehen blieb, obwohl der folgende Offertoriumstext nur in sehr wenigen Fällen Gebetscharakter hat, wie z. B. das Off. der Totenmesse, *Domine Jesu Christe.*

[2] Gegen die Neuerung erhob sich ein gewisser Hilarus, was dem hl. Augustinus Veranlassung gab, sein Verfahren in einer eigenen Schrift (contra Hilarum) zu rechtfertigen, die leider verloren ist und sicher vieles Wissenswerte zur Geschichte des Kirchengesanges enthalten hat. Augustin Retract. II, 11. (Migne, Patr. Lat. XXXII, 634.)

[3] Die Liturgiker suchten dies in ihrer Art zu erklären. Alcuin z. B. meinte: *quod autem* (am Karsamstag) *post Evangelium non cantatur offerenda et cantores tempore Sacrificii silent, ad memoriam reducitur sacrificium seu silentium mulierum.* (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 379.)

die römische Liturgie ihn nicht von Anfang an besessen hat[1]. Daß es zweckmäßig war, während der Darbringung der Opfergaben die Aufmerksamkeit der Gläubigen durch einen Gesang zu fesseln, leuchtet ein, da der ursprüngliche Ritus der Opferung die Entstehung störenden Geräusches begünstigte. So haben denn alle lateinischen Liturgien vom frühen Mittelalter an an dieser Stelle der Messe einen Gesang, der die Zeit ausfüllt, während deren das Volk seine Spende darbrachte. In Spanien hieß er Offertorium oder Sacrificium[2], die Denkmäler der beiden italienischen Liturgien, der mailändischen und der römischen, nennen ihn Offerenda und Offertorium mit oder ohne Angabe der antiphonischen Vortragsweise (also Antiphona ad Offerendam oder ad Offertorium). In der altgallikanischen Liturgie des hl. Germanus von Paris hieß der die Oblation begleitende Gesang Sonus oder Sonum[3] und war wohl nichts anders als das Alleluja.

Die Darbringung der Opfergaben durch das Volk war zuerst wohl allgemein, ist dann bald aus den orientalischen Liturgien verschwunden, erhielt sich aber in den lateinischen noch lange Zeit. Wie die Ordines Romani dartun, brachte in Rom das Volk Brot und Wein dar, auch die Kleriker und Priester; sogar der amtierende Papst mußte seine Gabe bringen; die Sänger lieferten nur das Wasser, das mit dem Weine vermischt wurde[4]. Umgeben von den Priestern und Bischöfen nahm der Papst das Brot, der Archidiakon den Wein in Empfang. Die Gaben wurden hierauf in zwei Teile geteilt; der eine wurde dem Pontifex überreicht und nachher konsekriert; was übrig blieb — aus der Zahl der Anwesenden ergab sich ungefähr, wieviel zur Konsekration und Kommunion notwendig war — wurde nach der Wandlung besonders gesegnet.

---

[1] Es wäre auch möglich, daß Augustinus mit dem Psalm »vor der Darbringung der Opfergaben« den Introituspsalm im Auge hatte. Dann wäre eine Nachahmung des um dieselbe Zeit in Rom adoptierten Ritus (vgl. S. 64) unabweisbar. Berno Augiensis weiß über die Einführung des Offertoriums nichts Genaues: *quamris a prioris populi consuetudine in usum Christianorum venisse dicatur, tamen quis specialiter addiderit, aperte non legimus. De quibusdam ad missam pertinentibus cap.* I. (Migne, Patr. Lat. CXLII, 1058.)

[2] Also Vasaeus im Chronicon Hisp. ad ann. 717. Gerbert, de cantu I, 431.

[3] Migne, Patr. Lat. LXXII, 92.

[4] Ordo Rom. I. 13 und 14. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 943) vgl. auch Ordo V, 8. (Ebenda 988.) So wurde es auch im Frankenlande gehalten; Amalar, de offic. III, 19. (Migne, Patr. Lat. CV, 1131): *cantores propter instantem necessitatem cantandi non habent licentiam huc illucque discurrendi, ut singuli offerant cum caeteris . . . Populus offert vinum, cantores aquam.*

Die dazu gehörige Formel hat sich im Meßkanon bis zur Gegenwart erhalten und wird über die konsekrierten Gestalten selbst gesprochen, obwohl diese eines Segens nicht mehr bedürfen[1]. Beschlossen wurde der Offertoriumsritus mit der Händewaschung des Zelebranten, die sich ebenfalls noch in der heutigen Messe findet.

Der melodische Charakter des Offertoriumsgesanges war durch seine liturgische Stellung festgelegt; wie alle Gesänge, welche Zeremonien begleiten, war er zuerst ein Psalm und wurde von den beiden Hälften des Chores abwechselnd vorgetragen. Da man für die geraume Zeit in Anspruch nehmende Opferung einen ebenso lange dauernden Gesang nötig hatte, und die Sänger selbst ihre Gaben opfern mußten, so kam man schon sehr früh darauf, den Charakter des Gesanges zu modifizieren. Man fand es für zweckdienlich, die Ausführung der Verse nicht dem Chore, sondern einem Solisten zu überlassen. Bei dem Gefühl für Rückwirkung liturgischer Dinge auf musikalische, das im Mittelalter sehr lebendig war, versteht es sich von selbst, daß damit eine Bereicherung der Melodie verbunden war; aus einem Chorgesang wurde das Offertorium[2] zu einem sehr entwickelten Sologesang, wie das Graduale und Alleluja es waren. So prangen die gregorianischen Offertorien in reichem Gewande, und namentlich über die den Vorsängern zufallenden Verse ist alle Kunst des Sologesanges ausgegossen. Darum begegnen wir Handschriften, die neben den andern Sololiedern auch die Offertoriumsverse enthalten, so Cod. St. Gallen 378 und 380, Cod. der Pariser Nationalbibliothek fond. lat. 1134, 1135 und zahlreiche andere. Von der vom Chore vorzutragenden einleitenden Antiphone sind da meist nur die ersten Worte angegeben, ebenso das Stichwort, von dem an nach den Versen die Antiphon zu repetieren war. Mit dem Augenblicke, wo die Solisten die Offertoriumsverse und der Chor nur mehr die Antiphon ganz oder teilweise dazwischen sang, war das Offertorium aus einem antiphonischen zu einem responsorialen Gesange geworden. Man behielt aber die gewohnte Bezeichnung Antiphona bei, die dann auch bald seine Ausführung durch den Chor zur Folge hatte[3].

---

[1] Es ist das mit *Per quem haec omnia* beginnende Gebet.

[2] Nicht anders ist es mit den ambrosianischen Offertorien, deren Ausführung nach dem Liturgiker Beroldus (12. Jahrh.) dem Magister Scholarum und seinen Singknaben oblag. Ordo Beroldi, ed. Magistretti, S. 52.

[3] Auch das Graduale Vaticanum sieht den Vortrag des Offertoriums durch den Chor vor: *Offertorium ab uno, duobus aut quatuor Cantoribus intonatur uti ad Introitum, et finitur ab omnibus.*

Neben dem Solocharakter der Offertoriumsverse ist eine andere Eigentümlichkeit dieses Gesanges hervorzuheben. Das Offertorium ist unter allen liturgischen Gesängen der Messe wie des Offiziums der einzige, der gelegentlich Worte oder Wortverbindungen wiederholt, ohne daß der liturgische Text des Gesanges sie vorschreibt. Sonst verbindet sich die Melodie mit den von der Kirche bestimmten Textworten, ohne daß sie deren Reihenfolge verändert und etwas wiederholt; so, im engsten Anschluß an das liturgische Wort, ist der liturgische Gesang aufgewachsen und groß geworden. In der Wiederholung eines Wortes da, wo die Liturgie es nicht bestimmt, liegt eine Art Abfall von ihr; sie bedeutet den Sieg einer subjektivern Auffassung des liturgischen Textes. Man braucht indessen über die Wiederholungen im Offertorium nicht so streng zu urteilen, sie waren, man könnte sagen, naiverer Natur und durch die Länge der Zeremonien bei der Opferung bedingt. Welchen Wert die Wiederholung eines Wortes oder eines Gedankens vom rein künstlerischen Standpunkt betrachtet besitzen kann, das zeigten später die Komponisten der mehrstimmigen Vokalmusik, die aus ihr eines ihrer wirksamsten Darstellungsmittel gebildet haben. Künstlerische Rücksichten liegen den Wiederholungen in den alten Offertorien nicht zu Grunde. Das leuchtet ein, wenn man sie sich näher ansieht. Das Graduale von Rheinau wiederholt am Ende des Offertoriums des Tages vor Weihnachten *Tollite portas* den Anfangsgedanken: *Tollite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae, tollite portas principes vestras.* Am Sonntag in Quinquagesima wird der Anfangssatz *Benedictus es, domine, doce me iustificationes tuas* zweimal gesungen[1]. Zahlreicher sind die Wiederholungen in andern Handschriften, z. B. dem Cod. St. Gallen 339: Offert. *Jubilate deo* vom 1. Sonntag nach Theophanie hat die Anfangsworte: *Jubilate deo omnis terra* zweimal. Offert. *Jubilate deo* vom 2. Sonntag nach Theophanie ebenso die Anfangsworte *Jubilate deo universa terra*, ähnliches in ℣. 1 und 2. Offert. *Benedictus es domine* wie Grad. von Rheinau, ähnliches in ℣. 3, Offert. *Precatus est Moyses* der fer. V. post Dom. II. Quadrag. wiederholt die Anfangsworte *Precatus . . . et dixit*; ähnliches in ℣. 3.

Möglich wäre allerdings auch, daß diese Sätze das erste Mal vom Vorsänger als Intonation gesungen, dann vom Chore repetiert

[1] Gerbert, monum. vet. liturg. alemann. I, 372 hat die Wiederholung ausgelassen, sie befindet sich aber im Original (Cod. 30 Rheinau der Kantonsbibliothek Zürich).

und fortgesetzt wurden. Andere Wiederholungen in derselben St. Galler Handschrift lassen sich aber nicht so erklären: ℣. 1 des Offert. *Domine exaudi* vom Karmittwoch lautet: *Ne avertas faciem tuam, ne avertas faciem tuam a me.* ℣. 2 des Offert. *Domine deus in simplicitate* vom Feste der Dedicatio lautet: *Fecit Salomon solemnitatem in tempore illo, fecit Salomon solemnitatem in tempore illo et properatus est et apparuit ei dominus.* ℣. 1 des Offert. *Exultabunt sancti* am Feste der hl. Basilides, Cirinus, Nabor und Nazarius beginnt, die Worte *Cantate domino canticum novum* wiederholend.

Am seltsamsten sind die Wiederholungen im Offert. *Vir erat* vom 21. Sonntag nach Pfingsten. Der ℣. 1 desselben lautet: *Utinam appenderentur peccata mea, utinam appenderentur peccata mea, quibus iram merui, quibus iram merui, et calamitas, et calamitas, et calamitas, quam patior, haec gravior appareret.* ℣. 2: *Quae est enim, quae est enim, quae est enim fortitudo mea, ut sustineam, aut quis finis meus, ut patienter agam, aut finis meus, ut patienter agam,* und in ℣. 4: *Quoniam non revertetur oculus meus, ut videam bona* wird sogar das erste Wort dreimal, die letzten drei Worte neunmal gesungen. Amalar weist zur Erklärung dieser Textwiederholung auf den Krankheitszustand des Job hin, dessen Stöhnen damit wiedergegeben werden solle[1]. Für das Offert. *Domine in auxilium* zeigt die genannte Handschrift durch das Wort *domine* die Repetition des Anfanges nach den Worten *auferant me* an.

Der Chronist Sigebert bemerkt zum Jahre 772, die Wiederholungen seien von Papst Hadrian angeordnet worden[2]. Es ist dies aber wenig wahrscheinlich; nicht nur tragen sie das Gepräge des Altertümlichen an sich; bedeutsamer ist, daß sie auch im ambrosianischen Gesang vorhanden sind und zwar in denselben Stücken, so im Offert. *Jubilate domino deo universa terra* (Dominica in Sexagesima), *Precatus est Moyses* (Dom. I. de Quadragesima)[3]. Man darf ohne Zweifel annehmen, daß sie in eine weit zurück-

[1] De offic. III, 39 (Migne, Patr. Lat. CV, 1157): *in Offertorio non est repetitio verborum, in versibus est. Verba historici continentur in offertorio, verba Job aegroti et dolentis continentur in versibus. Aegrotus, cuius anhelitus non est sanus neque fortis, solet verba imperfecta saepius repetere. Officii auctor, ut effectanter nobis ad memoriam reduceret aegrotantem Job, repetivit saepius verba, more aegrotantium. In Offertorio, ut dixi, non sunt verba repetita, quia historicus scribens historiam non aegrotabat.*

[2] Migne, Patr. Lat. CLX, 147: *Hic in offertoriis et offertoriorum versibus, quod geminatum est, geminavit.*

[3] Also in dem ältesten ambrosianischen Gesangbuch aus dem 12. Jahrh., welches in Bd. V und VI der Paléographie Musicale phototypisch und in moderner Übertragung veröffentlicht ist; man vgl. daselbst VI, 161 und 197.

liegende Zeit hineinreichen. Einige sind das ganze Mittelalter hindurch gesungen worden, und man findet sie noch in gedruckten vortridentinischen Gesangbüchern. Die tridentinische Kommission für die Reform des Missale hat die meisten gestrichen; nur zwei Offertorien erinnerten seither an die alte Eigentümlichkeit, Offert. *Domine in auxilium* und Offert. *De profundis clamavi* vom 16. und 23. Sonntag nach Pfingsten[1], bis das Graduale Vaticanum 1908 die in den mittelalterlichen Gesangbüchern übereinstimmend überlieferten Wiederholungen wieder einführte; vgl. die Offertoria *Jubilate Deo omnis*, *Jubilate Deo universa*, *Benedictus es . . in labiis*, und *Precatus est*.

Die Zahl der Offertoriumsverse war durch die Dauer der Opferung bedingt; zwei oder drei bilden die Regel, mehr wie vier kommen nie vor. Das Rheinauer Graduale vermerkt sie nicht besonders, was bei seinem vielfach rubrikenhaften Charakter nicht auffällig ist[2]. Daß jedoch die Zeit, aus welcher diese Handschrift stammt (c. 750), die Verse gekannt hat, darf man auch aus der Wiederholung im Offert. *Tollite portas* schließen, die wohl nichts anderes ist, als die Repetition des Chores nach dem (nicht aufgeschriebenen) Verse. Sorgfältig und zahlreich aber sind die Offertoriumsverse besonders in den St. Gallischen Handschriften aufgezeichnet[3]. Übrigens fehlen sie auch nicht in der ambrosianischen Messe[4].

Sieht man von dem durchaus responsorialen Charakter, der die Offertoriumsantiphon schon in den ältesten Handschriften un-

[1] Die Texte lauten noch heute: *Domine, in auxilium meum respice; confundantur et revereantur qui quaerunt animam meam, ut auferant eam: Domine, in auxilium meum respice*, und *De profundis clamavi ad te, domine, domine, exaudi orationem meam; de profundis clamavi ad te, domine.*

[2] Überhaupt enthält die Rheinauer Handschrift nur die Texte der Gesänge, nicht die Melodien, aber auch sie nur in einer für einfache Verhältnisse zugeschnittenen Redaktion, wenn auch in den Angaben der Stationen der römische Ursprung unzweifelhaft zutage tritt.

[3] Also in Codd. St. Gallen 338, 339, 340, 374, 375 (diese Handschrift aus dem 12. Jahrh.), 376, 378, 380, 382. Ferner in Cod. Einsiedlen 121 und sehr vielen Handschriften der Pariser Nationalbibliothek.

[4] Das ambrosianische Antiphonar der Paléographie Musicale hat Verse zu folgenden Offertorien: Off. *Alienigenae* (Dom. III. Advent.), Off. *Benedixisti* (Dom. IV. Advent.), Off. *Confortamini* (Dom. V. Advent.), Off. *Ecce apertum* (Nativ. Domini), Off. *Stetit angelus* (De S. Joanne Evang.), Off. *Visi sunt gressus* (Dom. post Nativ. Domini), Off. *Oriętur in diebus* (Epiph. Domini), Off. *Scapulis suis* (Dom. in cap. Quadrag.), Off. *Precatus est Moyses* (Dom. I. Quadrag.), Off. *Haec dicit* (Dom. de Lazaro), Off. *Eripe me* (Dom. in ramis palmarum). Sie haben jedoch nur je einen Vers, außer dem Off. *Haec dicit*, welches deren zwei hat.

verkennbar auszeichnet, ab, so hatte ihre Ausführung im einzelnen viele Ähnlichkeit mit derjenigen der Introitusantiphon. Der Chor begann mit dem Anfangstück und wiederholte dasselbe ganz oder teilweise nach den Versen des Solisten. Auch hier gab der Pontifex den Sängern das Zeichen, aufzuhören[1].

Es gibt schon Handschriften des 11. Jahrh., welche die Offertoriumsverse nicht mehr vermerken; wir müssen daraus schließen, daß von da an die Opferung des Volkes außer Gebrauch kam. In den meisten Handschriften vom 12. Jahrh. an fehlen sie; doch wurden sie in deutschen Kirchen noch im 13. Jahrh. gesungen, teilweise sogar bis ins 15. und 16. Jahrh.[2]. Durandus von Mende begründet den Ausfall der Verse mit dem Bedürfnis größerer Kürze und dem Bestreben, Kleriker und Volk sich mehr dem Gebete widmen zu lassen[3]. Radulph von Tongern macht die wichtige Mitteilung, daß seither das Offertorium selbst langsamer vorgetragen wurde[4]. In derselben Richtung wird die Anwendung der Orgel zur Begleitung des Gesanges gewirkt haben; wenigstens ist es sicher, daß das größtenteils auf eine Praxis der Orgel zurückgehende sog. Organum eine Verlangsamung des Vortragstempo im liturgischen Gesange zur Folge hatte.

Wie die Wiederholungen, wurden auch die Verse durch das Tridentinische Missale beseitigt; nur die Totenmesse, in der vielfach noch heute eine Art Opferung stattfindet, erinnert durch den V. *Hostias et preces*, nach welchem der Schluß des Offertoriums wiederholt wird, an den mittelalterlichen Usus.

Nur etwa die Hälfte der Messen des Kirchenjahres haben in den Handschriften eigene Offertorien. Cod. 339 von St. Gallen hat für 203 Messen 102 verschiedene. Ihre Texte stammen vorwiegend aus dem Psalter (82), einige aus andern Büchern der hl. Schrift (16); für vier ist die Herkunft zweifelhaft[5]. Die Sonntage nach

---

[1] Ordo Rom. II. 9. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 973.)

[2] Zwei Handschriften der Trierer Stadtbibliothek aus dem 13. Jahrh. haben noch alle Verse. Die Handschriften St. Peter 15 und 16 der Landesbibliothek Karlsruhe aus dem 15. und 16. Jahrhundert haben Offertoriumsverse für die Weihnachtsmessen.

[3] Durandus IV, 27.

[4] De can. obs. prop. 23. (Gerbert, de cantu I, 432.)

[5] Es sind das die Off. *Oratio mea munda* (De S. Laurentio; wohl aus dessen Passio), Off. *Protege domine* (De Exaltat. S. Crucis, wohl aus dem Griechischen übersetzt), Off. *Domine Jesu Christe* (In Agenda mortuorum) und Off. *Benedictus sit* (de S. Trinitate).

Pfingsten haben wiederum numerisch sich folgende Texte aus dem Psalter[1].

Das Sanctus.

Die griechische Liturgie kennt ein doppeltes Dreimalheilig; außer demjenigen, welches unserm Sanctus entspricht und meist Epinikion, Siegeslied, genannt wird, noch das Trisagion, welches die lateinische Liturgie in den Improperien des Karfreitags auf lateinisch und griechisch singen läßt: *Agios o theos*, *Sanctus deus* usw. Beide nahmen in der Liturgie schon der ersten Jahrhunderte eine hochangesehene Stellung ein[2].

In den lateinischen Liturgien bildet das Sanctus die unmittelbare Fortsetzung der Praefation. Nach einer Notiz des Papstbuches[3] wäre es durch Papst Sixtus I. (c. 120) der römischen Messe eingefügt worden. Unmöglich ist das nicht; denn Gebete wie die Praefation gehören zum Urbestande der lateinischen Liturgie, und die lateinische Meßpraefation mündet immer in das Sanctus ein. Auch die weitere Angabe des Papstbuches, daß der genannte Papst das Sanctus vom Zelebranten anstimmen und von der ganzen Gemeinde weitersingen ließ, enthält sicher die ursprüngliche Ausführung dieses Gesanges; denn die Praefation schließt mit der Aufforderung an die Anwesenden, zugleich mit den himmlischen Heerscharen die Stimme zum Dreimalheilig zu erheben. In der gallischen Kirche wird es ebenso von Anfang an heimisch gewesen sein, wenigstens in der feierlichen Messe; das Konzil von Vaison 529 ordnete es auch für die stille Messe an[4]. Daß es auch in Gallien ein Gemeindegesang war, ergibt sich aus einer Predigt des hl. Caesarius von Arles, der sich bitter über die Unsitte beklagt,

---

[1] Ganz alleinstehend und sicher nicht römischer Herkunft ist der von Gerbert in einem Ordo des Klosters S. Gregorii in der Diözese Basel bemerkte Gebrauch, nach dem Offertorium und vor der Praefation Psalmen durch die Kleriker vortragen zu lassen, wie Ps. 19, 24, 50, die von Versikeln des Volkes gefolgt waren. (Gerbert, de cantu I, 439.) Diese Versikel waren schon Amalar bekannt, aber nur vom Hörensagen, woraus hervorgeht, daß sie nicht überall üblich waren. (Migne, Patr. Lat. CV, 1132.)

[2] Zahlreiche Belege dafür in der Patr. Lat. LXXVIII, 272. Die Constit. apost. (VIII, 12) lassen das Epinikion vom ganzen Volke singen.

[3] *Constituit, ut missarum actionem sacerdote incipiente, populus hymnum decantaret, Sanctus, Sanctus, Sanctus*, etc. Also Lib. pont. I, 128.

[4] Canon 3: *Ut in omnibus Missis, seu matutinis seu quadragesimalibus, seu in illis, quae pro defunctorum commemoratione fiunt, semper Sanctus, Sanctus, Sanctus eo ordine quo ad missas publicas dicitur, dici debeat.*

nach den Lektionen die Kirche zu verlassen, und fragt: »wem soll der Priester das *Sursum corda* zurufen, und wie sollen alle das Dreimalheilig gemeinsam singen, wenn sie sich draußen auf der Straße herumtreiben und zugleich mit Körper und Geist abwesend sind?[1]« In der gregorianischen Messe sind zuweilen die am Altare assistierenden Kleriker die Vertreter der Gemeinde; so bestimmen die römischen Ordines, daß die Subdiaconi regionarii, die dem Papste in der Stationskirche ministrierenden Subdiakonen der verschiedenen kirchlichen Distrikte, das Sanctus singen sollten. Erst wenn sie geendet haben, beginnt der Papst den Kanon[2]. In Gallien wurde auch nach der Einführung der gregorianischen Liturgie der gemeinschaftliche Gesang des Sanctus nicht abgeschafft. Die fränkischen Könige verstanden den symbolischen Sinn dieser schönen Übung sehr gut, und in ihren Kapitularien wird sie verschiedentlich eingeschärft[3]. In einem derselben heißt es sogar, der Geistliche solle mit dem *Te igitur*, den Anfangsworten des Kanon, nicht fortfahren, bis der englische Lobgesang ganz beendet sei. Offenbar waren die Priester gehalten, das Sanctus mitzusingen, was auch durch eine Verordnung des Bischofs Herardus von Tours von 858 bezeugt ist[4]. Jedenfalls zeugt diese Verpflichtung des Priesters von einem tiefen Verständnis für den organischen Verlauf der hl. Handlung.

Die älteste Sanctusmelodie, welche die Praefationsweise musikalisch weiterführt, hat sich erhalten. Als der Sängerchor zu seinen eigenen auch noch diejenigen gesanglichen Funktionen an sich riß, die bis dahin von der Gemeinde ausgeübt worden waren, schien diese einfache Melodie zu arm; man schuf mehrere reichere und führte jene nur mehr in den einfachsten und Totenmessen aus, wo sie noch heute gesungen wird. Noch im 18. Jahrh. aber sangen die Karthäuser nur die alte Weise[5].

Das Benedictus ist zuerst und noch heute im Munde des Zelebranten kein selbständiges Stück, sondern der Schluß des Sanctus. Unter dem Einflusse der Komponisten des ausgehenden Mittelalters, die in ihren mehrstimmigen Messen das Sanctus oft so sehr ausdehnten, daß das Benedictus erst nach der Wandlung gesungen werden konnte, verlor sich bei den Sängern allmählich

[1] Homilia 12. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 271.)

[2] Ordo I, 16. (Migne, LXXVIII, 945.) Der Ordo des Kanonikus Benedict nennt sie die Basilicarii. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1033.)

[3] Capit. I, 66; 6, 170.

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 272.

[5] Soulier, plain-chant, Tournay, S. 118.

das Bewußtsein, daß das Benedictus eng zum Sanctus gehöre. Im 15. und 16. Jahrh. wurde das Sanctus zu Rom in den feierlichen Messen überhaupt nicht mehr choraliter, sondern immer mehrstimmig gesungen, und die Gewohnheit, das Benedictus erst nach der Wandlung zu singen, erhielt allmählich Gesetzeskraft[1].

Das Agnus Dei.

Das Agnus Dei ist dem gelasianischen Sakramentar wie der mailändischen Meßordnung unbekannt; noch die sehr alte gregorianische Messe der Osternacht, die heute am Karsamstag gefeiert wird, enthält es nicht[2]. Daraus erhellt seine späte Einfügung in die lateinische Messe. Der Text wird aus dem Gloria gezogen sein; jedenfalls war es ein griechischer Papst, der es in Rom heimisch machte, Sergius I. (687—701). Von ihm sagt das Papstbuch, er habe angeordnet, daß bei der Brechung des Leibes des Herrn das *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* vom Volke und Klerus gesungen werde[3]. In der Papstmesse, wie sie durch den ersten römischen Ordo beschrieben ist, sind die Sänger der Schola damit betraut, und der assistierende Archidiakon gibt das Zeichen

[1] Da jedoch diese Vorschrift das mehrstimmige Sanctus zur Voraussetzung hat, so braucht man sie vielleicht nicht so zu interpretieren, daß auch beim Choralsanctus das Benedictus nach der Wandlung zu singen sei. Zudem paßt sie wenig zu der aus dem Wesen der Sache sich ergebenden Norm, daß der Sängerchor sich eng an den Verlauf der liturgischen Handlung anzuschließen habe; sie lockert den Zusammenhang zwischen Altar und Gesangchor; denn das *Benedictus qui venit* im Munde des Priesters vor der Wandlung hat einen ganz andern Inhalt, als im Munde der Sänger nach der Wandlung; diesen ist das Wort »venit« ein Perfekt, dem Priester ein Präsens mit Futurbedeutung. Das Verhalten der kirchlichen Gesetzgebung gegenüber dem Benedictus ist gerade neuerdings ein schwankendes. — Ein Meßordo bei Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 249 hat die Rubrik, daß, nachdem der Zelebrant das *Te igitur* begonnen, die assistierenden Diakonen und Subdiakonen die Psalmen *Exaudiat te dominus, Ad te domine levavi, Miserere mei deus, Qui habitat in adjutorio* singen sollten mit den Versen (»precibus« muß wohl statt »versibus« stehen): *Salvum fac servum tuum, Desiderium cordis, Vitam petiit a te, Oculi domini super justos, Fiat misericordia, Domine exaudi orationem.* Wie S. 113 gezeigt, wurden diese Stücke in andern Kirchen schon vorher gesungen. Sie waren aber nie allgemein in Übung und sind bald aus der Liturgie verschwunden.

[2] Einige monastischen Ordines verzeichnen indessen das Agnus Dei auch in dieser Messe, so ein Ordo Einsiedlensis des 9. Jahrh. (Gerbert, de cantu I, 455.)

[3] Liber pont. Ed. Duchesne, I, 376. An der entsprechenden Stelle hat die griechische Liturgie einen reichen Gesang; vielleicht wollte Sergius I. ihm in der römischen Messe ein Korrelat schaffen.

zum Anfang[1]. In Gallien blieb man dem ursprünglichen Gebrauche länger treu als in Rom, indem alle am Altare amtierenden Kleriker, zuweilen auch noch das ganze Volk, das Agnus ausführten, nicht nur die Kantoren. Rhabanus Maurus läßt es während der Zeremonie des Friedenskusses singen[2].

Ob das Agnus Dei zuerst so oft gesungen wurde, als die Dauer dieser Zeremonie erforderte, oder nur dreimal, wie es in allen unsern Quellen vorgeschrieben ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Wahrscheinlich ist das erstere; denn z. B. in der Papstmesse mochte die Zeremonie eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen. Jedenfalls ist die Änderung des *miserere nobis* in *dona nobis pacem* am Ende des 3. Agnus Dei erst später vorgenommen worden, ohne Zweifel mit Beziehung auf den Friedenskuß und das folgende Gebet des Kanon: *Domine Jesu Christe, qui dixisti apostolis tuis: pacem relinquo vobis* etc. Noch heute wird in der Laterankirche, »der Mutter aller Kirchen«, auch beim dritten Agnus *miserere nobis* gesungen.

Wie die Melodie des Sanctus, so war die des Agnus Dei zuerst eine einfache rezitativische Weise. Sie wird noch heute in den Ferien- und Totenmessen gesungen. Es versteht sich, daß die Sänger der römischen Schola auf die Dauer mit der einfachen Melodie sich nicht begnügten, sondern wirkungsvollere und reichere Singweisen schufen. In einer Rheinauer Handschrift des 12. Jahrh. wird neben der ältern Melodie (der *minor*) eine reichere (*maior*) genannt, die an hohen Festtagen zu singen war, ebenso an mittleren Festtagen zum dritten Agnus[3]. Selten ist in den Handschriften das ins Griechische übersetzte (mit lateinischen Buchstaben geschriebene) Agnus Dei, so in einem Tropar von Moissac aus dem 11. Jahrh[4].

Die Antiphone zur Communio.

Fast alle orientalischen und okzidentalischen Liturgien der ersten Jahrhunderte, soweit wir sie nur verfolgen können, die

[1] Ordo Rom. I, 19. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 946.)

[2] De inst. cler. I, 33. (Migne, Patr. Lat. CVII, 324.) In der gallikanischen Messe wurde der Friedenskuß vor der Praefation gegeben und war von einem Responsorium begleitet. (Duchesne, origines 203.) Letzteres war ursprünglich auch der Fall während der Brechung der hl. Hostie, wo die Ambrosianer das Confractorium sangen. Später betete man in der mozarabischen Liturgie an dieser Stelle das Credo. (Duchesne l. c. 210.)

[3] Gerbert, l. c. I, 457.

[4] Daux, 2 livres choraux monastiques des Xe et XIe siècles. Paris 1899, S. 103 und dazu Bannister in der Revue d'histoire et de littérature religieuses, t. VIII, No. 6.

apostolischen Konstitutionen (VIII, 13), die Liturgie des hl. Jacobus, die Jerusalemitische des hl. Cyrillus, die armenische, die keltische, mozarabische, mailändische und römische, sie schreiben für die Kommunion des Volkes den Gesang des 33. Psalmes vor, insbesondere den Vers 8: *Gustate et videte*[1]. Es war das der unveränderliche Kommuniongesang, der in allen Messen die Austeilung der hl. Eucharistie begleitete. In der afrikanischen Kirche wurde die Kommunionpsalmodie gleichzeitig mit dem Offertoriumspsalm eingeführt, wie wir aus dem Bericht des hl. Augustinus wissen (vgl. S. 106). In der mozarabisch-gallikanischen Messe heißt der Kommuniongesang Trecanum[2]; er bestand noch im 7. Jahrh. immer aus Versen des Psalms 33 mit dem *Gloria Patri*. In Mailand nennen ihn die ältesten liturgischen Denkmäler Transitorium, in der römischen Messe heißt er Antiphona ad Communionem. Viele Handschriften gallikanischer und alemannischer Herkunft haben für die Ostermesse einen zweiten Kommuniongesang, die berühmte Antiphone *Venite populi*, so z. B. Cod. der Rheimser Stadtbibliothek 262, Cod. Bohn der Stadtbibliothek Trier, auch die St. Galler Handschriften u. a. Sie wurde vor dem dritten Agnus Dei gesungen, als Aufforderung zum Genusse des hl. Abendmahls (also in Cod. Rheims)[3].

Schon in den ältesten römischen Gesangbüchern ist der Kommuniongesang für die einzelnen Messen ein verschiedener; nur der 8. Sonntag nach Pfingsten hat den Text *Gustate et videte* an seiner ursprünglichen Stelle erhalten; sonst haben alle Messen andere Texte. Es sind immer antiphonisch vorgetragene Psalmverse mit einer Antiphon, die ganz oder teilweise nach jedem Verse wiederholt wurde, und so gleicht die Communio mit den Versen der Antiphona ad Introitum. Die Zahl der Verse richtete sich nach der Zeit, welche die Spendung der hl. Eucharistie in Anspruch nahm; in einigen Handschriften bis ins 13. Jahrh. hinein sind sie besonders angezeigt, so im Cod. Einsiedlen 121 am Ende, Cod. St. Gallen 381 u. a. Wie beim Introitus, so heißen die Verse *Versus ad respondendum* oder *repetendum* oder *prophetales*. Für die nach jedem Verse zu wiederholende Partie der Antiphon gibt Cod. Einsiedlen 121 das jedesmalige Stichwort an.

Ein bemerkenswerter Gegensatz der Communioantiphon zu den andern Meßgesängen des Proprium deckt sich auf, wenn man

[1] Viele Zeugnisse dafür in der Paléographie Musicale t. VI, 22.

[2] Migne, Patr. Lat. LXXII, 94.

[3] Über diesen Gesang vgl. die Paléographie Musicale t. V, Avant-propos und Daux, 2 livres choraux. S. 137 ff.

sich ihre Texte näher ansieht. Für die 201 Messen des Kirchenjahres hat Cod. St. Gallen 339 nur 147 verschiedene Kommunionen; 54 Messen besitzen also keine eigenen. Von den 147 sind die Texte für 64 aus dem Psalter gezogen, für 80 aus den andern Büchern der hl. Schrift. Nur 3 stammen nicht aus ihr[1]. Für die andern Gesänge hat, wie wir sahen, der Psalter die bei weitem größte Zahl der Texte abgegeben; hier ist er in der Minderzahl, und zwar ist das Verhältnis genau 4 : 5. Man hat, wie eine Vergleichung mit den alten Evangelienkapitularien und den Lektionarien ergibt, den Büchern, in welche man das Evangelium und die Lectio für jeden Tag aufzeichnete, sich bei der Auswahl der Texte zu den Kommunionen besonders an das Evangelium und die Lectio der Messe gehalten, obwohl auch da Ausnahmen nicht fehlen, die vielleicht einer spätern Ordnung angehören[2].

Für die Sonntage nach Pfingsten ist wieder die numerische Folge der Psalmen innegehalten; die Communio des ersten Sonntags beginnt mit Ps. 9, es folgen Ps. 12, 16, 17 usw., wie aus dem Anhang dieses Buches ersichtlich ist. Nur wenige Ausnahmen kommen vor; vom 17. Sonntag an ist diese Ordnung ganz verlassen. Im allgemeinen beherrscht das Gesetz der numerischen Folge der Psalmen alle Gesänge der Sonntage nach Pfingsten, wenigstens bis zum erwähnten Sonntag und ausgenommen die alte Gradualreihe. Ähnlich sind die Texte der Wochentage der Fastenzeit geordnet; sie folgen der Reihe der Psalmen vom 1. angefangen bis zum 26. Die Sonn- und Donnerstage unterbrechen die Folge; wir werden später den Grund davon kennen lernen.

In bezug auf das Verhältnis der Communioverse zur Antiphon gelten, falls diese einem Psalm entnommen ist, dieselben Regeln, wie beim Introitus, d. h. beginnt sie einen Psalm, so ist der erste Vers der Communio der im Psalm direkt oder fast unmittelbar folgende; ist die Antiphon der Mitte des Psalmes entnommen, so ist der erste Communiovers der erste Vers des Psalmes. Hat die Antiphon aber nicht Psalmtext, so sind ihre Verse identisch mit denen des Introitus, und manche Handschriften verweisen einfach auf diesen. *Psalmus ut supra*, heißt es in diesem Falle[3]. Ein paar Beispiele: Die Comm. *Erubescant* vom Freitag vor dem 2. Fasten-

[1] Es sind das Comm. *Ecce dominus veniet* (fer. VI. Quatt. Temp. Adv.), *Qui me dignatus est* (de St. Agatha, wohl aus deren Passio gezogen) und *Dona eis domine* (in Agenda mortuorum).

[2] Man vgl. die Lectionarien (auch Comites genannt) und das Capitulare Evangeliorum bei Tommasi, l. c. XII.

[3] So in dem Graduale, welches in der Patr. Lat. LXXVIII abgedruckt ist.

sonntag stammt aus Ps. 6 und bildet darin den Vers 11. Der erste Communiovers lautet *Domine ne in furore* und ist gerade der erste Vers des Psalmes. Die Comm. des folgenden Tages *Domine deus meus* bildet den Anfang von Psalm 7, und der erste Communiovers *Nequando rapiat* folgt im Psalm unmittelbar darauf. Dagegen die Comm. *Mitte manum* vom weißen Sonntag stammt aus Johannes 20, V. 27 und hat die Verse *Exultate deo* und *Sumite psalmum*, die Anfangsworte des Ps. 80, gerade so, wie der dem 2. Kapitel des ersten Briefes Petri entnommene Intr. *Quasimodo geniti.*

Die gemeinschaftliche Kommunion in der feierlichen Tagesmesse muß vom 11. Jahrh. an in Wegfall gekommen sein, von da an beginnen nämlich die Handschriften, die Verse auszulassen; diejenigen des 12. Jahrh. haben sie nur mehr selten. Wie bei den andern Gesängen, so hat auch bei der Communio die ursprüngliche Form sich am längsten in Deutschland erhalten; die Bibliothek der Leipziger Thomaskirche enthält eine Handschrift des 13. Jahrh., die für alle Tage des Kirchenjahres die Communioverse aussetzt. Man hat sie damals also noch in einigen Gegenden Deutschlands gesungen, ebenso wie die Introitusverse und die der Offertorien. Vom 14. Jahrh. an sind sie überall verschwunden; die einzige Messe, die bis zur Gegenwart der Communioantiphon einen Vers anfügt, ist die Totenmesse, deren Communio *Lux aeterna* den Vers *Requiem aeternam* hat; nach ihm wird der Schluß der Antiphone, von *Cum sanctis* an, wiederholt.

Die Ausführung der Communioantiphon war dieselbe wie diejenige der Introitusantiphon. Im einzelnen erfahren wir aus den römischen Ordines, daß sie angestimmt wurde, sobald der Zelebrierende die hl. Kommunion auszuteilen begann. Die Kantoren sangen mit den Subdiakonen abwechselnd die Psalmverse, die erforderlich waren, im Doppelchor. War die Austeilung der hl. Kommunion beendet, so gab der Pontifex dem Subdiaconus regionarius ein Zeichen; dieser gab seinerseits dem Prior Scholae zu verstehen, das *Gloria Patri* anzustimmen; es folgte noch der *Versus ad repetendum* und zum letzten Male die Antiphon[1].

Seit langem wird die Communioantiphon nach der Kommunion des Priesters gesungen; so ist es heute wenigstens die Regel. Vielleicht hat dazu die Erwägung geführt, daß die Antiphon nur selten mehr eine Beziehung auf die hl. Kommunion enthält.

---

[1] I. Ordo Rom. 20. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 947) und III. Ordo 18 (ebenda 982).

In bezug auf ihre musikalische Umkleidung steht die Communio auf derselben Stufe, wie der Introitus. Beide haben sogar dieselbe Psalmformel.

Es erübrigte nunmehr noch, die den Zelebranten und seine Gehilfen am Altare angehenden Lesungen der Epistel, des Evangeliums, sowie die Praefation, das Pater noster und die andern Orationen zu behandeln, diejenigen liturgischen Stücke also, für die im ausgehenden Mittelalter die nicht sehr geschickt gewählte Bezeichnung Accentus aufkam, im Gegensatz zu Concentus, welche Benennung den melodisch ausgewachsenen Antiphonen und Responsorien beigelegt wurde. Sie interessieren uns jedoch nur in ihrer Singweise; aus diesem Grunde sei ihre Darstellung, wie auch die der analogen Partien des Offiziums, für die »gregorianische Formenlehre« zurückgestellt.

Um dem Leser einen Überblick über die gesangliche Ausstattung der frühmittelalterlichen Messe zu ermöglichen, möge zum Schluß des Kapitels eine Zusammenstellung der wechselnden Gesangstexte der Ostermesse folgen, die sich auf Cod. St. Gallen 339 (10. Jahrh.) stützt; für die *Versus ad repetendum* des Introitus und der Communio ist Cod. 381 derselben Bibliothek herangezogen (11. Jahrh.).

Die Gesänge der Ostermesse.

Antiphona ad Introitum.

Ant.: *Resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja; posuisti super me manum tuam, alleluja; mirabilis facta est scientia tua, alleluja, alleluja.*

Ps.: *Domine, probasti me et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam.*

Ant.: *Resurrexi et adhuc* etc.

℣. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto: sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum, amen.*

Ant.: *Resurrexi et adhuc* etc.

℣. ad repet.: *Intellexisti cogitationes meas de longe: semitam meam et funiculum meum investigasti.*

Ant.: *Resurrexi et adhuc* etc.

Responsorium Graduale.

℟. *Haec dies, quam fecit dominus, exultemus et laetemur in ea.*

℣. *Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius.*

℟. *Haes dies, quam fecit* etc.

Alleluja[1].

Alleluja. ℣. *Pascha nostrum immolatus est Christus. Alleluja.*
℣. *Epulemur in azymis sinceritatis et veritatis. Alleluja*[2].

Antiphona ad Offertorium.

Ant.: *Terra tremuit et quievit, dum resurgeret in judicio deus, alleluja.*

℣. *Notus in iudaea deus, in Israel magnum nomen eius, alleluja.*

Ant.: *Dum resurgeret* etc.[3]

℣. *Et factus est in pace locus eius, et habitatio eius in Sion.*

Ant.: *Dum resurgeret* etc.

℣. *Ibi confregit cornu, arcum, scutum et gladium, et bellum illuminans tu mirabiliter a montibus aeternis, alleluja.*

Ant.: *Terra tremuit* etc.

---

[1] Eine Handschrift des 11.—12. Jahrh. bei Tommasi, l. c. XII, 89 hat das Alleluja ℣. *Ego dormivi et somnum coepi, et resurrexi, quia dominus suscepit me.*

[2] Da das Alleluja ein vom Gradualresponsorium durchaus unabhängiger Gesang ist, in Text, Singweise, Tonart und liturgischem Inhalt, so sollte es auch im Drucke von demselben immer getrennt werden. Ich weiß wohl, daß die Vermengung beider Gesangstücke alt ist. Man entdeckt unschwer die ersten Ansätze dazu in den Rubriken des Missale Romanum, in älteren wie jüngeren Bestandteilen. Wenn z. B. in den Rubricae generales Missalis XVI. unter den clara voce vorzutragenden Meßteilen genannt werden: Epistola, Graduale, Versus, Tractus, Sequentia, Evangelium, der Allelujagesang also nur in seinem Versus besonders genannt ist, so liegt hier offenbar die Vorstellung zugrunde, daß das Alleluja vor dem Verse ein Teil des Graduale sei. Richtiger drückt sich Kap. VI. des Ritus celebrandi Missam aus: . . . *prosequitur Graduale, Alleluja et Tractum ac Sequentiam.* Hier ist der Versus des Alleluja nicht besonders erwähnt; er ist in diesem selbst eingeschlossen. Dagegen lesen wir z. B. unter der Dom. III. Septembris am Feste Septem Dolorum B. M. V.: *et post Sequentiam additur Alleluja, quod omittendum erit in fine Gradualis.* Das Alleluja ist da wieder als Schlußstück des Graduale aufgefaßt. Diese und andere Dinge belehren uns, daß in der Zeit der Verfassung des Tridentinischen Missale die Kenntnis der liturgischen Gesangsformen zu schwinden begann. Der Abschnitt De ritibus servandis in cantu Missae der Einleitung zum Graduale Vaticanum, der an Gesetzeskraft den erwähnten Rubriken des Missale gleichkommt, bedeutet in dieser Hinsicht eine hocherfreuliche Rückkehr zu einer genaueren und den Eigenheiten der Gesangstücke entsprechenden Formulierung.

[3] Die Wiederholung ist in Cod. Einsiedeln 121 angezeigt.

Antiphona ad Communionem.

Ant.: *Pascha nostrum immolatus est Christus, alleluja; itaque epulemur in azymis sinceritatis et veritatis, alleluja, alleluja, alleluja*[1].

Ps.: *Domine, probasti me et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto: sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. ad repet.: *Intellexisti cogitationes meas de longe: semitam meam et funiculum meum investigasti.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. ad repet.: *Expurgate vetus fermentum: ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. ad repet.: *Adducite vitulum saginatum: et occidite et manducemus et epulemur.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. ad repet.: *Comedite et bibite amici mei: inebriamini, carissimi.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

℣. ad repet.: *Quotiens calicem hunc bibetis: mortem domini adnuntiabitis, donec veniat.*

Ant.: *Pascha nostrum* etc.

Antiphona ad Communicandum.

Ant: *Venite populi, ad sacrum et immortale mysterium et libamen agendum cum timore et fide accedamus; manibus mundis poenitentiae munus communicemus, quoniam agnus dei propter nos patri sacrificium propositum est; ipsum solum adoremus, ipsum glorificemus, cum angelis clamantes: alleluja.*

---

[1] Cod. Einsiedeln 121 hat als ersten ℣: *Confitemini domino, quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia eius;* als einziger ℣ ad repet.: *Lapidem, quem reprobaverunt aedificantes, hic factus est in caput anguli* (vgl. die Handschrift ganz am Ende, S. 422 der Wiedergabe der Paléographie Musicale t. IV.).

VII. Kapitel.

Überblick über die Entwicklung des Officiums.

Der älteste Bestandteil des kirchlichen Stundengebetes wird durch die Nachtversammlungen, die Vigilien, gebildet. Die Schwierigkeit, zur Zeit der Verfolgung anders als in der Nacht zusammenzukommen, hat sie hervorgerufen. Zuerst war die Vigil nur Sonntagsvigil[1]; besonders ausgezeichnet wurde diejenige von Ostern, wobei offenbar der Gedanke maßgebend war, den Augenblick der Auferstehung wachend zuzubringen. Sie dauerte auch die ganze Nacht, daher ihr griechischer Name παννυχίς. In der Regel aber begann die Sonntagsvigil immer erst nach Mitternacht, wenn der Hahn anfing zu krähen, also am frühen Morgen. Trotzdem pflegte man, vielleicht in Nachahmung des Ritus der Ostervigil, den Beginn der Nacht betend zuzubringen, die Zeit des Unterganges der Sonne, wo man die ersten Lampen anzündete. Daher wurde diese Gebetsstunde Lucernare genannt (λυχνικόν), oder Hora incensi. Wir haben hier das Urbild der Vesper, die demnach in der ersten Zeit den Beginn der Nachtvigil darstellt, bis sie der hl. Benedikt zu einem Tagesoffizium machte. In den syrischen Kirchen der ersten Hälfte des 4. Jahrh. kannte man noch einen dritten Bestandteil der Vigil, ein Morgenoffizium, die später sogenannten Laudes. So sind Vesper, Nokturn (später Matutin genannt) und Laudes der Grundstock des Officiums.

In den der eucharistischen Versammlung, dem hl. Meßopfer, immer vorausgehenden Vigilien wurden, wie in den jüdischen Gebetstunden, an deren Riten die Christen überhaupt sich viel-

---

[1] Schon Plinius jun. bezeugt sie in seiner Epist. X, 97: *quod essent soliti stato die ante lucem* (in der Nacht vom Samstag auf den Sonntag) *convenire.* Da im Anschluß an die nächtliche Feier die eucharistische stattfand, diese sich wohl in den Sonntag hineinzog, so wurde dieser Tag allmählich der eucharistische Feiertag und verdrängte in der Übung der Christen bald den Sabbat als Feiertag der Woche. Vgl. Cabrol, La prière antique, Paris 1900, S. 231.

fach anlehnten, die hl. Schriften gelesen, Gebete gesprochen und Psalmen gesungen[1].

Messe und dreiteilige Vigilfeier, die liturgischen Formen der ersten Jahrhunderte, wurden von den Sonntagen bald auf die Martyrerfeste ausgedehnt. An jedem Gedenktage eines Heiligen ging der Messe die Vigil voraus; dieser Coetus antelucanus ist schon für die Mitte des 2. Jahrh. nachweisbar[2]. Im Gegensatz zur Sonntagsvigil, die am gewöhnlichen Versammlungsorte abgehalten wurde, wurden Vigil und Messe zum Andenken eines Martyrs an dessen Grabstätte gefeiert[3].

Zu den Sonntagen und Martyrerfesten traten noch die Stationstage, die aus dem Judentum herübergenommenen Fasttage der Woche, der Mittwoch und Freitag; nur wurden in einigen Kirchen an ihnen nur die Vigilien, in andern nur die Messe abgehalten[4].

Die Weiterentwicklung des liturgischen Gebetsdienstes wurde besonders durch die seit dem 4. Jahrh. im Orient überall aufblühenden Vereinigungen der Asketen gefördert. Diese begingen die Vigil nicht nur an den offiziellen Tagen, sondern täglich. Auch lagen sie nicht nur des Abends, nach Mitternacht und am Morgen dem Gebete ob, sondern sie versammelten sich noch in der dritten, sechsten und neunten Stunde zu frommen Übungen. Auch hier wird jüdisches Beispiel nachgewirkt haben, denn diese Gebetstunden waren den Juden wohlbekannt; zudem waren sie durch die Erinnerung an die Hauptereignisse des Leidens des Herrn geheiligt; die dritte Stunde (9 Uhr morgens) durch seine Verurteilung, die sechste (Mittag) durch die Kreuzigung und die neunte (3 Uhr) durch seinen Tod. Endlich fielen diese Stunden mit der Einteilung des bürgerlichen Tages zusammen. In der privaten Gottesverehrung schon lange in Ehren gehalten, wurde ihre Beobachtung nunmehr zur Regel.

Gegen Ende des 4. Jahrh. erlaubte die Kirche die Abhaltung der täglichen Vigilien, die bis dahin nur privaten Charakter besessen hatten, in den Gotteshäusern unter Aufsicht und Leitung des Klerus. Die Neuerung ging um 350 von Antiochien aus und verbreitete sich in kurzer Zeit im griechischen Orient. Eine sehr

---

[1] Tertullian, de anima 9. Hier ist zu vergleichen, was im ersten Kapitel über den Gesang der Vigilien gesagt ist. Nicht nur die Psalmen, auch die Hymnen fanden in ihnen ihre besondere Pflegestätte.

[2] Durch das Sendschreiben, worin die Christen von Smyrna den Tod des hl. Polycarpus anzeigten. Vgl. auch Battifol, hist. du brév., S. 13.

[3] Constitut. apost. IV, 17.

[4] Battifol, l. c. 14.

schöne Beschreibung der Zeremonien der Vigilien, wie sie in der Kirche von Jerusalem gehalten wurden, wie der andern Gebetsstunden enthält der Reisebericht der Eutheria (c. 380). Erhebend sind auch die Schilderungen der Väter, die begeistert und in heiliger Freude von den Gebetsversammlungen erzählen, zu denen das ganze Volk sich einfand, um dem Herrn im Gebet und Psalmodie zu dienen[1]. Der hl. Basilius pflegte die verschiedenen Kirchen, in denen seine Gläubigen zur Vigilandacht beisammen waren, in derselben Nacht nacheinander zu besuchen, und dem hl. Gregor von Nazianz wurde der Abschied von Konstantinopel schwer, wenn er an den Psalmengesang der ganzen Gemeinde dachte[2].

Um ihr dem Gebete und der Entsagung geweihtes Leben besser durchführen zu können, zogen sich die Asketen aus der Welt zurück und organisierten sich in von ihrem Getümmel unberührten Gegenden. Selbstverständlich setzten sie den ganzen Gebetsdienst, wie er sich bis dahin entwickelt hatte, fort; dagegen scheinen in den Weltkirchen nur mehr die Vigilien gehalten worden zu sein, so daß diese nur den Cursus nocturnus, wie man später sagte, die Klöster aber auch den Cursus diurnus beobachteten. Das monastische Offizium vervollständigte sich später durch die Prim, die in Bethlehem eingeführt war, als Cassian sich daselbst aufhielt (390—403). Nicht ganz klar ist der Ursprung der Komplet; man führte ihre Entstehung bisher meist auf den hl. Benedikt zurück; neuere Forschungen tun ihre Existenz schon für die 2. Hälfte des 4. Jahrh. dar[3].

Wie sich das Offizium in den Weltkirchen des Abendlandes ausgebildet hat, darüber sind die Forscher noch nicht einig. Vesper, Nokturnen und Laudes waren in der Mitte des 4. Jahrh. in Gallien bekannt, wie Hilarius[4] bezeugt. Daß die Neuerungen des hl. Ambrosius (tägliche Vigilien mit antiphonischer Psalmodie und Hymnen) in kurzer Zeit von fast allen lateinischen Kirchen aufgenommen wurden, ist schon erwähnt worden[5]. Im übrigen sind, wie im Orient, die Riten des Säcularklerus mit denen des regulären nicht

---

[1] Vgl. das im 1. Kap. über die gemeinschaftliche Psalmodie Gesagte.

[2] Gerbert, de cantu I, 128 ff.

[3] Vandepitte schreibt ihre Einführung dem hl. Basilius zu während seines Aufenthaltes in Pontus. Vgl. die Rassegna Gregor. 1903, S. 171.

[4] Bäumer, l. c. 131.

[5] S. 26 und 45. Die Worte des Biographen des hl. Ambrosius lauten: *Cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia* (Mailand), *verum etiam per omnes paene Occidentis provincias manet.*

identisch gewesen; es kamen gelegentlich Reibereien vor[1]. Die Gedenktage der Martyrer und anderer Heiligen — denn man verehrte bald nicht mehr nur die Martyrer, sondern auch solche heiligen Männer, die, ohne den Tod für den Glauben erlitten zu haben, durch ein heroisches Beispiel der Tugenden sich auszeichneten — wechselten natürlich in den verschiedenen Kirchen und waren keineswegs gemeinsam, mit Ausnahme vielleicht einiger sehr alter Feste des hl. Stephanus, Johannes, Petrus und Paulus. Die Natalitia Sanctorum waren an die Kirchen gebunden, wo der Heilige den Martyrertod erlitten oder seine Reliquien aufbewahrt wurden. So wurde das Natale des hl. Evangelisten Johannes, des hl. Martin, des hl. Hilarius zu Tours in der Basilika des hl. Martin gefeiert, die hl. Peter und Paul in der nach ihnen benannten Basilika, das Weihnachtsfest in der Kathedrale. In das monastische Offizium wurden die Heiligenfeste, wie es scheint, erst durch die Regel des hl. Benedikt eingeführt.

Auch in Rom gab es früh von der Messe unabhängige Gebetsversammlungen, zuerst die Vigil[2]. Sie war für alle Kleriker obligatorisch; auch das Volk strömte zahlreich hinzu, so daß schlimme Mißbräuche eindrangen, welche ihre Beibehaltung in Frage stellten[3]. Wie überall, war ihr Inhalt Psalmodie, Schriftlesung und Gebet. Die Antiphonie hat nicht lange nach ihrer Einführung in Mailand ihren Weg auch nach Rom genommen (vgl. S. 26). Tägliche Vigilien werden für die römische Kirche zum ersten Male durch die Regel des hl. Benedikt bezeugt. Schon lange vorher aber gab es Terz, Sext, Non und das Gebet beim Sonnenuntergang (Vesper); bis zum Ende des 4. Jahrh. aber, zur Zeit des hl. Hieronymus, scheinen sie nur privaten Charakter gehabt zu haben und wurden nicht öffentlich in der Kirche begangen[4].

[1] Das Konzil von Braga (561) wehrte sich gegen Bestrebungen, private oder monastische Übungen in die Weltkirchen einzuführen: *Ut unus atque idem psallendi ordo in matutinis vel vespertinis Officiis teneatur, et non diversae ac privatae neque monasteriorum consuetudines cum ecclesiastica regula sint permixtae* (Battifol, l. c. 32). Da von einem Ordo psallendi die Rede ist, so wird sich die Verschiedenheit der *consuetudines monasticae* und *ecclesiasticae* auf Anzahl und Verteilung der Psalmen bezogen haben, und die Deutung, die Battifol der Stelle gibt, scheint zu weitgehend.

[2] Also der 38. Kanon des Hippolytus, den Battifol dem Ende des 2. Jahrh. zuweist; die besten deutschen Patristiker erklären ihn für erheblich später (also Bardenhewer, Funk). Vgl. Bäumer, l. c. 51.

[3] Vigilantius wollte sie deshalb abgeschafft wissen, er wurde aber von der römischen Kirche verdammt. Vgl. Battifol, l. c. 42.

[4] Um 520 wurde in dem nicht lange vorher vom König Sigismund gestifteten Kloster zum hl. Mauritius in Agaunum (heute St. Maurice im schweize-

Die älteste vollständige Offiziumsordnung liegt uns in der Regel des hl. Benedikt vor, die aus dem Jahre 529 oder 530 stammt; sie gibt genaue und klare Vorschriften über die Gebetszeiten und ihren Inhalt. Schon um die Mitte des 6. Jahrh. gab es in der Nähe Roms Benediktinergründungen, in Subjaco, Terracina und Montecasino, wo demnach eine vollständige Offiziumsordnung für Tag und Nacht beobachtet wurde[1], also Vigilien oder Matutin, Laudes, dann die vier kleinen Horae, Prim, Terz, Sext, Non, und Vesper und Komplet. Vor den 568 Italien überflutenden Longobarden flüchteten sich die Mönche nach Rom, um 580. Hier soll ihnen Papst Pelagius (578—590) eine Wohnung bei der Lateranskirche angewiesen haben, der Pfarr- und Kathedralkirche des Papstes. Nicht unmöglich ist jedoch, daß schon vorher sich Benediktiner in der Nähe des Lateran niedergelassen hatten, denn Gregor I. nennt in einem Briefe den Abt Valentinian vom Lateran-kloster einen Schüler des hl. Benedikt, der viele Jahre dem Lateran-kloster vorgestanden habe. Von da an wurden allmählich an alle größeren Kirchen Roms Benediktiner gerufen und mit der Abhaltung des Offiziums betraut. Als die Casinenser Mönche Rom verließen und ihre alten Klöster wieder bezogen, übergab Gregor III. die Basilika Konstantins in der Nähe der Lateranischen andern Mönchen, »die daselbst die Tag- und Nachtzeiten begehen sollten, so wie sie in der Peterskirche geübt wurden«. Ähnlichen Zwecken diente unter Papst Honorius eine Klostergründung zu Ehren der Apostel Andreas und Bartholomäus, die später vom Papst Hadrian I. erneuert wurde. Mit den Mönchen eines dem hl. Pankratius geweihten Klosters zusammen hatten seine Insassen die tägliche Psalmodie zu besorgen[2]. Es war auf solche Weise unausbleiblich, daß römische und Benediktinergebräuche sich einander näherten. Schon im 7.[3] Jahrh. wurde diese Ähnlichkeit bemerkt. Ein ausgezeichneter Liturgiker, P. Bäumer, vertritt die Ansicht, das römische

rischen Kanton Wallis) die sog. Laus perennis eingeführt, die Tag und Nacht ohne Unterbrechung durchgeführte Psalmodie, in der sich mehrere Gruppen (turmae oder chori) von Mönchen einander ablösten. Sie war eine Nachahmung eines orientalischen Vorbildes; im Orient und in Konstantinopel hießen die Mönche, welche die immerwährende Psalmodie pflegten, Akoimeten. Vgl. darüber Leclercq im Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, I, S. 858 ff.

[1] Bäumer, l. c. 179.

[2] Gerbert, de cantu I, 92.

[3] »*Est et alius cursus, beati Benedicti, qui ipsum singulariter pauco discordante a cursu Romano; in sua Regula repperies scriptum*« bemerkt ein irischer Autor. Vgl. Paléographie Musicale IX, 13.

Offizium sei im großen und ganzen dasjenige des hl. Benedikt gewesen[1], wie denn Benediktiner das ganze Mittelalter hindurch die Pioniere der römischen Liturgie waren.

Wie dem auch sei, das äußere Gerüst des monastischen Offiziums und desjenigen des Weltklerus ist im ganzen Mittelalter und bis zur Stunde dasselbe: beide zerlegen sich seit langer Zeit in Matutin mit drei Nokturnen, Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper und Komplet. Um 800 kam die erste Vesper hinzu, wodurch die bisherige Tagesvesper zur zweiten Vesper wurde und zugleich an liturgischer Bedeutung verlor.

Die Ordnung der Gebete, Lesungen und Gesänge, die für die Nacht- und Tagesstunden des ganzen Jahres vorgeschrieben waren, nannte man Cursus; insbesondere bezieht sich die Bezeichnung auf die Ordnung der Psalmen und der Psalmodie und ist dann einfach für Cursus canendi gesetzt. Im engsten Sinne endlich wird sie auch gebraucht für Cursus diurnus und bedeutet die Ordnung der Tagesstunden, Prim, Terz, Sext und Non[2]. Einen derartigen Cursus wird es von Anfang an gegeben haben; denn schon in der Synagoge war die Auswahl und Folge der Psalmen nicht der Willkür anheimgestellt. Mit der Ausbreitung der liturgischen Übungen seit dem 4. Jahrh. ergaben sich in den verschiedenen Gegenden verschiedene Cursus, die jedenfalls einander nicht unähnlich waren, in Antiochien, Alexandrien, Konstantinopel, dann in Mailand und Rom, also den Zentren der liturgischen Bewegung. Die Regeln der Ordensstifter enthalten in dieser Beziehung mehr oder weniger detaillierte Angaben, namentlich die des hl. Benedikt. Außerhalb der Klöster, die durch dieselbe Regel zur Beobachtung desselben Cursus gezwungen waren, in den Weltkirchen, hat sich die Einheit der liturgischen Übungen nicht so leicht herstellen lassen; es war aber das Bestreben der Vorsteher der Metropolitankirchen, innerhalb ihrer Provinz zur Gleichmäßigkeit im Offizium zu gelangen. Vielfach erließen Provinzialsynoden dahingehende Bestimmungen, die auch die Einheit des liturgischen Gesanges herbeizuführen strebten, so die Synoden von Vannes 465, von Adge 506, von Gerunda 517 und von Epaon in Burgund 517[3]. In den Kanones einzelner dieser Synoden wird die Einheit des Ordo psallendi ausdrücklich verlangt. Von besonderer Bedeutung wurde eine

[1] Bäumer, l. c. 182 ff.

[2] Also z B. in dem Antiphonar des Hartker, Cod. 390—391 St. Gallen.

[3] Gerbert, de cantu I, 184 und Hefele, Konziliengeschichte II, 574, 636, 658, 665.

Verfügung des 4. Konzils von Toledo, die für ganz Spanien und das südliche Gallien dieselben liturgischen Übungen anbefahl. Dazu bedurfte es aber einer mit Gesetzeskraft verschenen Organisation der Psalmodie und bestimmter Regeln für die Verteilung der Psalmen, Antiphonen, Responsorien und andern Stücke, aus denen sich das Offizium zusammensetzte. Eine solche Ordnung wird von Gennadius dem Priester Musaeus von Marseille zugeschrieben, der für alle Feste des Jahres passende Lektionen, Responsorien u. a. zusammengestellt habe[1]. Diejenigen Cursus, welche für die Folgezeit bestimmend wurden, sind der des hl. Benedikt, der monastische, und der des Säkularklerus, wie er in den römischen Basiliken gehalten wurde. Von großer Bedeutung wurden die liturgischen Bewegungen, die sich im Frankenlande aus der Adoption des römischen Ritus unter Pippin und Karl dem Großen ergaben; sie wirkten auf das römische Offizium zurück, so daß dieses vom 11. Jahrh. an nichts anderes ist, als das römisch-fränkische Offizium, das sich im Frankenlande aus einer Vermischung des altgallikanischen mit dem gregorianischen ergeben hatte. Auf Einzelheiten dieser Entwicklung, die sich besonders an die Namen des Alcuin und Amalar knüpft, wird noch zurückgekommen werden. Im 12. Jahrh. wurde durch die päpstliche Kapelle eine Vereinfachung des Offiziums vorgenommen, und dies Officium curiae romanae oder capellae papalis verbreitete sich allmählich in der ganzen Kirche, besonders seitdem der junge Franziskanerorden es adoptierte. Dieses kürzere Offizium ist dann die Grundlage geworden für die fernere Entwicklung des Stundengebetes bis zur Reform des Konzils von Trient und darüber hinaus.

In diese Ausbildung des Säkularoffiziums wurde das monastische wenig einbezogen. Es existierte als ein jenem gegensätzliches weiter und besteht bekanntlich noch heute neben dem römischen. Allerdings ist der Unterschied beider auch noch heute nicht groß und bezieht sich auf keine einzige der Formen, die das Wesen des Offiziums ausmachen. In beiden nehmen die responsoriale und antiphonische Psalmodie den breitesten Raum ein, die Hymnen haben sich nie über eine bescheidene Stellung erheben können. Sie sind fast nur durch die Zahl der Responsorien und Antiphonen[2] (und

[1] Gennadius, de viris illustribus 79. (Migne, Patr. Lat. LVIII, 1103.)

[2] Die das Offizium eines Tages ausfüllenden Antiphonen und Responsorien pflegte man später als Historia zu bezeichnen, ein Ausdruck, der in seiner ursprünglichen Anwendung ohne Zweifel auf die aus den geschichtlichen Büchern der hl. Schriften, den Acta martyrum und ähnlichen Quellen gezogenen Texte geht. Schon der um 1000 geschriebene Codex Hartkeri, Cod. 390—391 von

Psalmen) unterschieden; sonst ist die gesangliche Ausstattung dieselbe. Das monastische Offizium, dessen sich die ältern Orden bedienten, die Benediktiner, Zisterzienser, Karthäuser, hat in den beiden ersten Nokturnen je 6 Antiphonen und Psalmen, 4 Lesungen und ebensoviele Responsorien, in der dritten Nokturn eine Antiphon für alle Psalmen resp. Cantica, dagegen 4 Lesungen und 4 Responsorien; das Säkularoffizium, das von den Dominikanern, Franziskanern u. a. angenommen wurde, hat für jede der 3 Nokturnen 3 Antiphonen und Psalmen, 3 Lesungen und Responsorien. Außerdem hat die monastische Vesper nur 4 Antiphonen und Psalmen, die säkulare dagegen 5; nur selten findet man in monastischen Büchern 5 Vesperantiphonen, wie z. B. im Antiphonar des Hartker, Cod. 390—391 St. Gallen[1]. Die Beispiele am Ende des 10. Kapitels werden diese Verhältnisse deutlich machen[2].

In der Idee seiner Schöpfer ist das Offizium bestimmt, nicht privatim gebetet, sondern gemeinschaftlich, in choro, gesungen zu werden. Mit dieser seiner Tendenz hängt seine Struktur zusammen, und nach ihr haben sich seine Formen gebildet. Um nur den einen Punkt zu berühren, der eigentümliche Wechsel von Lesung und Solopsalmodie, der einen großen Teil des Officium nocturnum ausfüllt, hat zur Voraussetzung, daß der Vorleser ein anderer ist als der Sänger; wäre es Absicht der Väter des Offiziums gewesen, eine Norm für das offizielle Gebet des Einzelnen zu geben, so würde die Matutin wohl anders eingerichtet worden sein. Wie aber die Einführung der gregorianischen Meßordnung in die stille Messe die Rezitation der Gesangstexte durch den Zelebranten zur Folge hatte, so ergab sich für die nicht dem gemeinschaftlichen Gebetsdienst unterworfenen Kleriker der Gebrauch, auch die ursprünglich gesungenen Partien des Offiziums zu beten. Freilich datiert diese Entwicklung erst aus der Zeit vom 13. Jahrh. an; sie wurde durch die Umgestaltung des kirchlichen Lebens im spätern Mittelalter und mit dem Wachsen der Aufgaben des Welt-

---

St. Gallen, überschreibt die Gesänge des Offiziums der hl. Dreifaltigkeit: *Incipit historia de S. Trinitate.* Otto von Freisingen rühmt in seinem Elogium Hermanni Contracti dessen Cantus historiales plenarios de S. Georgio etc. Vgl. Schubiger, Sängerschule von St. Gallen, S. 84, Anm. 5. Radulphus decanus Tungrensis sagt ganz allgemein: *Antiphonae et responsoria ad unum diem vel observationem pertinentia vocantur historia.* De canon. observ. prop. XII. (Maxima Bibl. veterum Patr. XXVI, S. 299.)

[1] Vgl. auch die Paléographie Musicale, t. IX, S. 14*

[2] Über die Einzelheiten der Entwicklung des Offiziums vgl. die interessante Darstellung in Gastoué, Origines du chant romain, p. 207—244.

klerus eine Notwendigkeit und erhielt Sanktion. Es ist aber für den traditionellen Geist, der die Geschichte der liturgischen Formen beherrscht, sehr charakteristisch, daß die Kirche an dem Gerüste des Offiziums nichts geändert hat. Sie hat keine der wesentlichen Formen des Offiziums aufgegeben. Wohl aber hat sie in deren Ausdehnung den geänderten Verhältnissen Rechnung getragen. Im Grunde ist demnach die Entwicklung des Offiziums durchaus organisch verlaufen, und nachdem das Brevier der Kirchenversammlung von Trient diese Entwicklung bestätigt und gekrönt hat, ist nicht zu fürchten, daß ein anderer Geist in das verehrungswürdige Gebäude einziehen werde.

VIII. Kapitel.

Die Entwicklung des responsorialen Offiziumsgesanges.

Mit dem Cantus responsorius der Messe hat derjenige des Offiziums viele Ähnlichkeit; seine liturgische Stellung und sein melodischer Charakter sind in beiden dieselben. Nur in einigen Einzelheiten hat sich die Solopsalmodie im Offizium anders gestaltet als in der Messe, wenn auch diese Verschiedenheit nicht so weit ausgreift, wie beim antiphonischen Gesange.

Es ist im Zusammenhange gezeigt worden, daß der responsoriale Gesang von Anfang an die Lectio gebunden ist. So ist es in der Messe geblieben, dies ist seine liturgische Stellung auch im Offizium: immer geht ihm eine Lesung voraus[1]. Wie weiter in der Messe der responsoriale Psalm das älteste Gesangstück ist, so ist es kein Zufall, daß diese ursprüngliche Form der Psalmodie ihren Ehrenplatz in demjenigen Teile des Offiziums hat, den die Geschichte der Liturgie als den ältesten nachweist, in den Nokturnen. Alle andern Bestandteile des Offiziums haben ihre Ausgestaltung erst erhalten, als die jüngere Form der Psalmodie, die antiphonische, das Hauptinteresse an sich zog. Darum herrscht im Officium diurnum der antiphonische Gesang fast unumschränkt; ein Cantus responsorius ist in ihm eine Seltenheit[2]. So sind Vigil und respon-

---

[1] Amalar umgibt nach seiner Gewohnheit dies Verhältnis mit frommer Deutung: *responsorios sequi lectiones propter disciplinam ecclesiasticam, quae non vult auditores legis tantum, sed factores.* De ord. Antiph. 4. (Migne, Patr. Lat. CV, 1251.) Ebenso Honorius von Autun: *Cantor surgit ad responsorium, ut excitet mentes, quae audierunt doctrinam in lectione, surgant ad actiones bonas in operatione.* Sacram. 47. (Migne, Patr. Lat. CLXXII, 770.) Durandus sagt sehr richtig: *dicuntur autem antiphonae respectu ad psalmodiam, cui respondent, sicut et responsoria respectu ad historiam* (d. h. die Lektionen, die ursprünglich immer aus der hl. Geschichte genommen waren). Gerbert, de cantu I, 307. Eigentümlich ist die alte Bezeichnung Missa für die mit den Antiphonen und Responsorien verbundenen Lesungen und Gebete in der Regel des hl. Caesarius (Migne, Patr. Lat. LXVII, 1102) und Aurelianus (ebenda LXVIII, 394). Vgl. Gerbert, de cantu I, 180.

[2] In den monastischen Offiziumshandschriften hat die Vesper nach dem

soriale Psalmodie von Anfang an bis zur Stunde in unzertrennbarer Verbindung geblieben; das Responsorium ist für die Nokturnen so charakteristisch, daß da, wo aus irgendeinem Grunde die Liturgie mit besonderer Feierlichkeit umgeben wird, wie das in alter Zeit oft in der dritten Nokturn der größten Festtage geschah, eine vermehrte Verwendung des responsorialen Gesanges eintritt. Gerade unsere ältesten Handschriften haben in diesem Falle eine große Anzahl von Responsorien[1]. Man liebte es, bevor am Ende der Nokturnen das *Te deum* angestimmt wurde, sich ganz in heilige Freude zu versenken und die Gedanken, welche der Tag nahelegte, vollständig ausströmen zu lassen. An den entsprechenden Stellen des Officium diurnum sind es die Antiphonen, denen eine derartige Aufgabe zuerteilt wird.

Die melodische Gestalt des Cantus responsorius in der Messe ist eine sehr entwickelte; alle Handschriften ohne Ausnahme geben dem Solisten, der nach der Lectio den Ambo besteigt, eine prachtvolle Solomelodie. Auch im Offizium ist der Ausführende des Responsoriums ein Vorsänger und, was er zu singen hat, eine rechte Solomelodie. Die Ähnlichkeit geht indessen noch weiter. Auch im Offizium hat das Responsorium der Vigil ursprünglich, wie in der Messe, einen ganzen Psalm umfaßt. Alle Offiziumshandschriften bieten aber nur mehr eine gekürzte Form dar. Ohne Zweifel führten dieselben Gründe zur Kürzung, welche oben (S. 83) beim Meßresponsorium angegeben wurden. Und so ist auch das Offiziumsresponsorium aus einem einleitenden Gesang und einem Vers zusammengesetzt. Allerdings sind Offiziums- und Meßresponsorium nicht ganz gleich gebaut; einmal ist es in jenem Gebrauch geblieben, das Anfangsstück nach dem Vers zu wiederholen, dann haben einige Responsorien mehrere Verse beibehalten, und endlich wird gelegentlich noch der Vers *Gloria Patri* angefügt.

Die römische Kirche hat die ursprüngliche und seinem Charakter als responsorialer Gesang wohl zusagende Art, das Responsorium zu modulieren und zu respondieren — Solo mit Chorrefrain — bis zum 9. Jahrh. gepflegt. Wir erfahren dies von Amalar, der

---

4. Psalm ein Responsorium; man vgl. die Tabellen am Ende des Kap. 10. Über das R. breve nachher.

[1] Das Responsale Gregorianum, das aus einer Handschrift von Compiègne aus dem 9. Jahrh. in der Patr. Lat. LXXVIII veröffentlicht ist, hat für die 3. Nokturn von Weihnachten 17 Responsoria, das Antiphonar des Hartker, Cod. 390 von St. Gallen, 10. Man vgl. die Tabellen in Kap. 10. Wie es scheint, liebte man die dritte Nokturn so zu verlängern, daß die Laudes sich unmittelbar daran anschließen konnten.

seine Ausführung in Rom also beschreibt: der Vorsänger begann mit der Anfangspartie, die der Chor wiederholte; hierauf sang der Solist den Vers, und der Chor wiederholte zum zweiten Male die Anfangspartie bis zum Vers; der Solist fügte das *Gloria Patri* an, und der Chor wiederholte sein Stück zum dritten Mal, diesmal aber nur seine zweite Hälfte. Der Kantor endlich begann das Responsorium wieder von Anfang an und sang es bis zum Vers, worauf der Chor mit einer letzten Wiederholung abschloß[1]. Diese mehrfache Wiederholung der Anfangspartie, die dadurch zu einem echten Refrain wurde, und der anmutige Wechsel von Solo und Chor prägt dem Responsorialgesange des Offiziums den Charakter einer reizvollen, architektonischen Schönheit auf. Er gleicht den klaren, übersichtlichen Gebilden der Baukunst mit ihren symmetrischen Verhältnissen.

Die Wiederholung des Anfangsstückes vor dem Vers durch den Chor, von der Amalar berichtet, ist bis auf die Gegenwart nur in den Responsoriola, den Responsoria brevia, üblich geblieben. Schon vor Amalar begann der Sinn für die wohlgeordneten und abgerundeten Formen des Kirchengesanges zu schwinden. Man kam zunächst dazu, die Wiederholung vor dem Vers auszulassen, und von da an wurde die Anfangspartie nur mehr vom Vorsänger angestimmt, vom Chor weitergeführt. Ohne Zweifel liegt hier eine Einwirkung der schon in der Regel des hl. Benedikt (cap. 47) vorgesehenen Praxis vor, die Antiphonen von einem einzigen anstimmen und vom Chor weitersingen zu lassen. Sie machte allerdings den zweimaligen Vortrag des Anfangsstückes des Responsoriums überflüssig. Bei dieser den Organismus der Responsorienform nicht gefährdenden Änderung blieb man jedoch nicht stehen. Amalar bemerkt, daß nach dem *Gloria Patri* die Römer die Anfangspartie nicht ganz, sondern nur ihre zweite Hälfte wiederholten. Dadurch wird die Harmonie der Teile etwas gestört. Daß diese unvollständige Wiederholung der ursprünglichen Einrichtung der Offiziumsresponsorien nicht angehört, geht daraus hervor, daß der Vers

[1] Amalar, de ordine Antiph. cap. 18: *Non enim sancta romana et nostra regio uno ordine canunt responsorios et versus. Apud eam praecentor in primo ordine finit responsorium; succentores vero eodem modo respondent. Dein praecentor canit versum; finito versu, succentores vero secundo incipiunt responsorium a capite et usque ad finem perducunt. Dein praecentor canit Gloriam Patri et Filio et Spiritui Sancto, quo finito succentores circa mediam partem intrant in responsorium et perducunt usque in finem. Postremo praecentor incipit responsorium a capite et perducit illum usque in finem. Quo finito succentores tertio repetunt responsorium a capite et perducunt illum usque ad finem.* (Migne, Patr. Lat. CV, 1274.)

Gloria Patri überhaupt erst zu Amalars Zeit von den Römern eingefügt worden ist[1], jedenfalls in Nachahmung des antiphonischen Meßgesanges des Introitus und der Communio, die regelmäßig dem oder den Versen die Doxologie anfügten. Darin offenbart sich die Tendenz, die ursprünglich scharf unterschiedenen responsorialen und antiphonischen Formen einander zu nähern. Seit dem ausgehenden Mittelalter wird die Doxologie immer nur an das letzte Responsorium der Nokturn angehängt, dagegen an alle Responsoria brevia außer der Passionszeit, in der es überhaupt ausgelassen wird[2]. Das Gradualresponsorium der Messe ist nie vom *Gloria Patri* begleitet worden.

Die römische Art, den Refrain nach der Doxologie zu behandeln, war um 800 die in Gallien auch für die Wiederholungen nach den andern Versen herrschende. Nach Amalar[3] bestand darin der Hauptunterschied der römischen und der fränkischen Responsorienbehandlung. Die zweite Hälfte des Anfangsstückes erhielt den Namen Repetenda[4]. Ein Beispiel möge den Gegensatz verdeutlichen. Das erste Responsorium der Weihnachtsmatutin lautet:

℟. *Hodie nobis coelorum rex de virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad coelestia regna revocaret. Gaudet exercitus*

---

[1] Amalar, de ord. antiph. cap. 1: *Priscis temporibus non cantabatur Gloria post versum, sed repetebatur responsorium . . . A modernis vero apostolicis additus est hymnus post versum.* (Migne, Patr. Lat. CV, 1247.)

[2] In Spanien sang man vor Einführung der römischen Liturgie statt *Gloria Patri et Filio* am Ende der Psalmen immer: *Gloria et honor Patri*; diese Formel war durch spanische Konzilsbeschlüsse, besonders denjenigen von Toledo 633, unter Androhung der Exkommunikation obligatorisch gemacht worden (can. 15): *in fine psalmorum non sicut a quibusdam huiusque* Gloria Patri *sed* Gloria et honor Patri *dicatur, David propheta dicente: afferte deo gloriam et honorem, et Joanne Evangelista in Apocalypsi: audivi vocem celestis exercitus dicentem: honor et gloria deo nostro sedenti in throno . . . Universis igitur ecclesiasticis hanc observantiam damus, quam quisquis praeterierit, communionis iacturam habebit.*

[3] Amalar, de ord. Antiph. prol.: *Hinc notandum est necessarium nobis esse, ut alteros versus habeat noster antiphonarius* (das Offiziumsgesangbuch) *quam Romanus, quoniam altero ordine cantamus responsorios nostros quam Romani. Illi a capite incipiunt responsorium finito versu, nos versum finitum informamus in responsorium per latera eius ac sic facimus de duobus unum corpus. Ideo necesse est, ut hos versus quaeramus, quorum sensus cum mediis responsoriorum conveniat, ut fiat unus sensus ex verbis responsorii et verbis versus.* (Migne, Patr. Lat. CV, 1244.) Es wird noch im Zusammenhang dargelegt werden, daß dies einer der springenden Punkte in der Reform des Antiphonars war, die Amalar selbst vorgenommen hat.

[4] Dieser Name ist gebildet wie z. B. derjenige der Antiphona ad Offerendam.

angelorum, quia salus aeterna humano generi apparuit. ℣. *Gloria in excelsis deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

Nach römischer Art wurde nach dem ℣. *Gloria in excelsis* das ℟. von Anfang an bis zum ℣., nach fränkischer nur der zweite Teil wiederholt und zwar von da an, wo er sich dem Inhalt des ℣. am besten anschloß, also von *Gaudet* an.

Merkwürdig ist, daß die fränkische Art, das Responsorium zu behandeln, über die ältere, römische den Sieg davongetragen und sie sogar aus Rom verdrängt hat. Hierin zeigt sich wieder, daß die lateinische Liturgie, wie sie sich im Mittelalter feststellte, nicht ausschließlich das Werk der im Zentrum der Kirche wirkenden Kräfte, sondern aus dem einträchtigen Zusammenarbeiten der verschiedenen Einzelkirchen hervorgegangen ist. Kräftig lebte auch außerhalb Roms die liturgische Schaffenskraft, und Rom hat sich nie gegen das Eindringen außerrömischer Riten ablehnend verhalten, sie vielmehr wohlwollend geprüft und, wenn sie die Probe bestanden, auch selbst adoptiert. Die Annahme des fränkischen Responsoriums in Rom hat zwischen der Zeit des Amalar und der des 11. Ordo Romanus[1] stattgefunden, also zwischen 840 und 1140. Gleich zu Beginn dieses Ordo wird nämlich die Ausführung des Responsoriums der Matutin des ersten Adventsonntags *Aspiciens a longe* wie folgt dargelegt:

℟. *Aspiciens a longe, ecce video Dei potentiam venientem et nebulam totam terram tegentem.* * *Ite obviam ei et dicite:* * *Nuntia nobis si tu es ipse* * *Qui regnaturus es in populo Israhel.*

℣. *1 Quique terrigenae et filii hominum, simul in unum dives et pauper: Ite obviam ei et dicite.*

℣. *2 Qui regis Israel intende, qui deducis velut ovem Joseph: Nuntia nobis, si tu es ipse.*

℣. *3 Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae: Qui regnaturus es in populo Israhel.*

℣. *4 Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.*

℟. *Aspiciens a longe* bis zum ℣. *1: Quique terrigenae.*

Hier haben wir die von Amalar beschriebene fränkische Manier; nach den Versen wird nicht mehr das ganze Responsorium, sondern

[1] Es ist dies der schon genannte des Benedikt, Kantors und Kanonikus von St. Peter, der dem Kardinal Guido von Castella gewidmet ist, welcher 1143 als Coelestin III. den päpstlichen Stuhl bestieg. Für die Kenntnis des päpstlichen Offiziums in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. ist er überaus wichtig; denn sein Verfasser will darin auseinandersetzen, *qualiter domnus apostolicus, curia sua et tota romana ecclesia in praecipuis solemnitatibus, et quotidianis officiis valeat se regere.* (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1025.)

nur die zweite Hälfte repetiert, und zwar wird sie in so viele Repetendae zerlegt, als Verse vorhanden sind; nach jedem Verse wird nur die entsprechende Repetenda wiederholt. Der Sinn der Römer für ebenmäßige Gestaltung zeigt sich jedoch wieder darin, daß dem ℣. *Gloria Patri* das ganze Responsorium angeschlossen wird bis zum 1. Vers. Auch so ist das Responsorium klar und symmetrisch gebaut.

Das erwähnte Responsorium ist nicht das einzige, welches mehr wie einen Vers besitzt. Es kommen in demselben Ordo noch dazu ℟. *Aspiciebam in visu noctis* mit den ℣. *Ecce dominatus*, ℣. *Potestas eius* und ℣. *Gloria Patri* und das ℟. *Missus est Gabriel* mit den ℣. *Ave Maria*, ℣. *Dabit ei dominus* und ℣. *Gloria Patri.* Sie stehen in derselben Nokturn und wurden in bezug auf die Wiederholungen ebenso behandelt, wie das ℟. *Aspiciens*[1]. Auffällig ist aber, daß ältere Handschriften nur ganz ausnahmsweise einem Responsorium mehr wie einen Vers beilegen. Das mehrfach erwähnte Antiphonar des Hartker, Cod. St. Gallen 390—391, hat mehrere Verse nur für das ℟. *Aspiciens* und das ℟. *Libera me*; letzteres hat deren fünf[2]. Es scheint demnach, daß bei der Kürzung des responsorialen Offiziumspsalmes man nur dem ersten Responsorium des Kirchenjahres, dem ersten der Matutin des ersten Adventsonntags, ein paar Verse beließ; denn das ℟. *Aspiciens* steht in den Offiziumshandschriften an erster Stelle. Später fand man es tunlich, sei es um gewisse Feste auszuzeichnen oder um die Dauer des Officium nocturnum zu verlängern, noch andern Responsorien mehrere Verse beizulegen. An derartigen Responsorien sind die Handschriften des 12. und 13. Jahrh. nicht arm. Die Handschrift 12044 der Pariser Nationalbibliothek aus dem 12. Jahrh., eines der wertvollsten Offiziumsgesangbücher, die sich aus dem Mittelalter auf unsere Zeit gerettet haben, hat deren für viele Feste[3].

---

[1] Migne, ebenda 1027.

[2] Man vgl. die phototypische Reproduktion dieser Handschrift in der Paléographie Musicale, Serie II, Bd. I, p. 392.

[3] Es sind dies in alphabetischer Reihenfolge die Responsorien: ℟. *Agmina sacra* (fol. 238, 2 Verse), ℟. *Alleluja audivimus* (fol. 109, 2 Verse), ℟. *Angelus domini descendit* (fol. 99, 2 Verse), ℟. *Angelus domini locutus est* (fol. 100, 2 Verse), ℟. *Cives apostolorum* (fol. 228, 3 Verse), ℟. *Cum inducerent* (fol. 56, 2 Verse), ℟. *Dum staret Abraham* (fol. 69, 2 Verse), ℟. *Fratres mei* (fol. 89, 2 Verse), ℟. *Impetum fecerunt* (fol. 13, 3 Verse), ℟. *Impetum fecerunt* (fol. 15, 2 Verse), ℟. *In medio ecclesiae* (fol. 18, 2 Verse), ℟. *Iste est Johannes* (fol. 18, 2 Verse), ℟. *Mox ut vocem domini* (fol. 216, 2 Verse), ℟. *Sanctificamini hodie* (fol. 6, 2 Verse), ℟. *Solve jubente deo* (fol. 152, 2 Verse), ℟. *Tentavit deus* (fol. 69, 2 Verse), ℟. *Virgine cum palma* (fol. 11, 2 Verse). Bei den

Später ist man bis auf ganz wenige Ausnahmen wieder zur Normalzahl zurückgekehrt, und das Brevier des Konzils von Trient hat dies Verhältnis sanktioniert. Immer aber blieb die Wiederholung nach dem oder den Versen dem Offiziumsresponsorium erhalten, und darin hat sich seine Entwicklung günstiger gestaltet, als die des Gradualresponsoriums in der Messe, welches schon sehr früh die Wiederholung nach dem Verse verlor. Der Grund für diese auffällige Verschiedenheit wird darin liegen, daß die Träger des Offiziumsgesanges immer Kleriker waren, welche der Struktur der liturgischen Formen und ihrem organischen Bau mehr Verständnis entgegenbrachten, als die mit der Ausführung des Meßgesanges betrauten Sänger seit dem 12. Jahrh., die sich bald der mehrstimmigen Gesangsmusik in die Arme warfen und noch in anderer Hinsicht den Zusammenhang des Gesanges mit der Liturgie gelockert oder aufgehoben haben.

Die Ausführung des Offiziumsresponsorium durch mehr wie einen Vorsänger wird uns für Rom zum ersten Male bezeugt durch den 11. Ordo aus dem Anfang des 12. Jahrh., aus dem wir dasselbe für das Meßresponsorium entnommen haben. Es handelt sich auffälligerweise um die erwähnten 3 Responsorien mit mehreren Versen des ersten Adventsonntags: der erste und zweite Sänger der Schola sollen das erste R. singen, der dritte und vierte das zweite, der fünfte und sechste das dritte. Jedenfalls wollte man die Sänger mit den langen Responsorien nicht ermüden[1].

In der Messe stand der Kantor des Responsorium auf den Stufen des Ambo. Anders im Offizium; hier stand er auf seinem gewöhnlichen Platze, wie uns Amalar[2] und sein Gegner Agobard von Lyon[3] belehren. Die andern im Chore Anwesenden saßen dabei, nur beim *Gloria Patri* erhoben sie sich, wie es schon in der Regel des hl. Benedikt für das vierte resp. das dritte Responsorium[4] vorgeschrieben ist. Im 12. Jahrh. dagegen standen die beiden Sänger der genannten Adventsresponsorien vor dem Altar[5].

---

meisten dieser Verse läßt sich aus dem Texte oder der Melodie nachweisen, daß sie spätere Zusätze sind.

[1] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1027. Dieselbe Vorschrift enthält das Offiziumsgesangbuch, dessen Text von Tommasi, l. c. XI, veröffentlicht ist, S. 18.

[2] De ord. Antiph. (Migne, Patr. Lat. CV, 1248.)

[3] De correct. Antiphon. 7, macht er ausdrücklich dem Amalar einen Vorwurf daraus, daß er *contra morem nocturni officii* ein Weihnachtsresponsorium *ab eminentiori loco pompatice concrepabat.* (Migne, Patr. Lat. CIV, 332.)

[4] Kap. IX und XI.

[5] Ordo Rom. Benedicti canonici. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1027.)

Einen interessanten Einblick in die Technik des Responsoriengesanges gibt uns wieder Amalar: derjenige, der das Responsorium zu intonieren hatte, mußte beachten, daß die Melodie der Verse gewöhnlich in höherer Tonlage stand und sich deshalb hüten, schon das Responsorium selbst zu hoch anzustimmen, um nicht beim Vers zu einer unüberwindlichen Höhe zu gelangen. Waren dagegen die Verse zu Ende gesungen, so konnte der Sänger die Wiederholung des Responsoriums in höherer Tonlage anstimmen, ohne Rücksicht auf den Vers[1]. Zudem hatte man ganz im allgemeinen die Tendenz, die Responsorien in höherer Tonlage zu singen als z. B. die Antiphonen und Hymnen[2]. So hielt man es nicht nur im Frankenlande. Bischof Sychardus von Cremona (c. 1200) berichtet genau dasselbe von den Knaben, die das Graduale sangen[3], woraus hervorgeht, daß diese Praxis auch für die Meßresponsorien bestand. Sicher war sie auch in Rom beobachtet, sonst würde Amalar, der ja überhaupt die Observanz seiner Heimat mit der römischen in Einklang zu bringen suchte und gerade bezüglich des Responsoriums einen Unterschied zwischen römischer und gallischer Behandlung der Wiederholungen nach dem Verse aufstellt, wohl das Gegenteil gesagt haben.

Neben den großen Lektionen der Matutin gab es und gibt es kleinere, in den Horae diurnae. Sie heißen auch Capitula. In der monastischen Liturgie stehen sie nur in Vesper und Laudes, die römische hat sie in allen Tageshoren. Auf sie folgt auch ein Responsorium, aber ein kleines, das Responsoriolum[4], auch Responsorium breve genannt. Die großen Responsorien der Matutin bekommen im Gegensatz dazu den Namen Responsorium prolixum oder modulatum[5]. Die Responsoriola bestehen aus ein paar kleinen Sätzen mit syllabischer Melodiebildung, sind aber sonst in ihrer Ausführung echte Formen des Cantus responsorius, was sich besonders darin zeigt, daß die Anfangspartie des Vorsängers noch

---

[1] De eccl. offic. III, 11. (Migne, Patr. Lat. CV, 1120.)

[2] Ebenda, IV, 3. (Migne, Patr. Lat. CV, 1173.)

[3] Sychardus, Mitrale, vgl. Tommasi, l. c. XII, S. 12. Die Aussage Amalars und Sychards ist einer der Beweise dafür, daß es weit ins Mittelalter hinein eine absolute Tonhöhe nicht gegeben hat, wenigstens bis zur Einführung der Orgel in die Kirche.

[4] So in dem Antiphonarium des Hartker, Cod. St. Gallen 390—391, dem Antiphonar des Tommasi, l. c. XI, S. 175, den Statuta Ord. de Sempringham bei Du Cange, Glossarium, s. v. Responsorium.

[5] Die Stat. Abb. Rivivulp. vom Jahre 1157 enthalten die Bestimmung: *cantor ebdomadarius in loco suo Responsum b. Mariae non breve, sed modulatum solus decantabit.* Bei Du Cange, s. v. Responsorium.

vor dem Verse vom Chore wiederholt wird. Sie haben auch das *Gloria Patri*, nach welchem wieder die Anfangspartie ganz repetiert wird, nicht aber das *Sicut erat*, ebensowenig wie die Responsoria prolixa. Überhaupt ist die vollständige Doxologie nur dem antiphonischen Gesange eigen, wie noch heute der Meßintroitus und die Vesperpsalmodie dartun. Die unvollständige Doxologie der Responsorien hängt mit ihrer spätern Einfügung in diesen Gesang zusammen, könnte aber auch in melodischen Rücksichten begründet sein.

In den Handschriften des Offiziumsgesangbuches, den Antiphonarien, werden außer den Responsorien, wie sie nach dem Verlaufe des Kirchenjahres unter den Gesängen jedes Tages aufgezeichnet sind, noch am Ende besondere Gruppen von Responsorien aufgeführt, so de historia Regum, de Sapientia, de Job, de Tobia, de Judith, de Esther, de Esdra, de Machabaeis, de Prophetis[1]. Sie wurden in den Wochen des Sommers gesungen, von Ende Juli bis zum Advent. Die mitgeteilten Namen beziehen sich auf die Herkunft der Texte; diese entstammen sämtlich Büchern des alten Testamentes. Andere Responsorien, die in der 3. und 4. Woche nach Ostern gesungen wurden und der Apokalypse entnommen sind, heißen Responsoria de auctoritate[2].

---

[1] So in Cod. St. Gallen 390—391, dem Antiphonarium bei Migne LXXVIII, 831, bei Tommasi, l. c. XI, 115, 128, 136, 139, 140, 141, 144, ebenso in dem zweiten Antiphonar, S. 289.

[2] Also vorgeschrieben im Cod. 390—391 St. Gallen und der Leipziger Reginohandschrift, die aber nicht, wie man annimmt, Reginos autographen Tonar, sondern einen Katalog der Offiziumsgesänge in der Reihenfolge, wie sie im Offizium auftreten, enthält, und Breviarium genannt ist (heute würde man Directorium chori sagen). Die Responsoria de auctoritate stehen daselbst fol. 91 ff. und sind 14, dieselben wie in der St. Galler Handschrift 391, S. 53; dazu kommt als 15. ℟. *Candidi facti sunt* mit dem ℣. *In omnem terram*. Amalar (Migne, Patr. Lat. CV, 1296) hat eine nicht so große Reihe. Die Erklärung, die er für ihren Namen gibt, erklärt nichts: *propterea iidem praetitulantur de auctoritate, quoniam apostoli, quorum habitus praesentibus responsoriis decantatur, vice Christi auctores extiterunt Judaicae ecclesiae et gentilis.* Plausibler ist die Erklärung der Paléographie Musicale, tom. IX, S. 35*, die darauf hinweist, daß die römische Kirche im Gegensatz zu orientalischen Auffassungen immer an der Kanonizität der Apokalypse festhielt; die römischen Liturgiker wollten ohne Zweifel mit dem Ausdrucke *de auctoritate* die Kanonizität des Buches betonen.

IX. Kapitel.

Die Entwicklung des antiphonischen Offiziumsgesanges.

Im Offizium sind die Responsorien von den Antiphonen in den Hintergrund gedrängt worden; schon in den ältesten Büchern ist die antiphonische Psalmodie die Regel, die responsoriale fast eine Ausnahme. Dies Verhältnis erklärt sich daraus, daß besonders die Horae diurnae ganz monastischen Ursprunges sind, in den Klöstern aber man auf die Psalmodie im Doppelchor mehr angewiesen war. Die Antiphonie ist so eng mit diesen Teilen des Offiziums verwachsen, daß sie dieselben fast ganz ausfüllt. Man entferne sie aus den Laudes und Tageshoren, fast nichts wird mehr übrig bleiben.

Auch der antiphonische Offiziumsgesang hat eine interessante Geschichte zu verzeichnen; er ist nicht immer geblieben, wie er im Anfange gestaltet war, und zwar hat er den Gegensatz zum Meßgesang noch bedeutend schärfer durchgeführt als der responsoriale. Meß- und Offiziumsresponsorien sind trotz aller Verschiedenheiten einander doch immer ähnlich geblieben, die Entwicklung des antiphonischen Gesanges hat aber in dem Offizium einen andern Weg eingeschlagen als in der Messe. Diese Verschiedenheit hat ihren Grund zunächst in den verschiedenen Aufgaben, die dem antiphonischen Gesange in der Messe und im Offizium gestellt sind. Es ist im Zusammenhang dargelegt worden, daß alle antiphonischen Meßgesänge nur begleitende Funktion haben; sie bilden die künstlerische Zutat zu den am Altare vorgenommenen Zeremonien und haben naturgemäß vor diesen zurückzutreten. Im Offizium ist das anders. Da ist die Antiphonie Selbstzweck, Hauptinhalt, und hat keinerlei liturgische Handlung zu verschönern. Zweitens ist die Verschiedenheit der Persönlichkeiten nicht außer Betracht zu lassen, die in der Messe und im Offizium als liturgische Sänger auftreten. Während des ganzen Mittelalters und darüber hinaus ist das Offizium eine Obliegenheit der Kleriker und Mönche, welche, wie begreiflich, den liturgischen Sinn der Gesangsformen vollauf zu würdigen vermochten und zu einschneidenden Änderungen sich aus religiöser

Gewissenhaftigkeit nicht leicht verstanden. In der Messe aber ist die Ausführung der vorgeschriebenen Gesänge vom Ausgange des Mittelalters an in die Hände von Personen gelegt, in deren Sinnen das künstlerisch-musikalische Element das liturgische bei weitem überragt. Die Sänger von Profession verloren schon damals nicht selten das Gefühl für die Zusammengehörigkeit von Liturgie und liturgischem Gesang, und so ist die ganze Geschichte des Meßgesanges von den Anfängen der mehrstimmigen Komposition an durch das allmähliche Zurückweichen der Rücksichtnahme auf die Liturgie vor den Neigungen der Künstler charakterisiert[1]. Im Offizium hat die Macht der Musiker nie die Überhand gewonnen; es war und blieb die treue Sorge der dem Dienste Gottes geweihten Personen, und so durfte der Offiziumsgesang sich einer ruhigeren und stetigeren Entwicklung erfreuen, als derjenige der Messe, zumal der antiphonische, der von Hause aus nicht Aufgabe der Solisten, sondern der ganzen kirchlichen Gemeinschaft war.

In der Messe ist der Chor, der die antiphonischen Gesänge ausführt, der eigens dazu bestellte Gesangchor, der sich aus Sängern von Fach zusammensetzt. Die Folge davon war, daß die Antiphonie in der Messe eine melodisch reizvollere Form erhielt, als im Offizium, wo sie immer eine große Vorliebe für syllabische Melodiebildung zur Schau trägt. Den Chorgesängen der Messe sieht man es an, daß der Chor, dem sie zugeteilt sind, schwerere Aufgaben leicht bewältigen könne; ihr Stil ist der interessante Mischstil von syllabischer und halbmelismatischer Melodik. Das gilt sogar von den psalmodischen Formeln des Introitus und der Communio, die bei aller rezitativischen Textaussprache eines gewissen melodischen Reizes nicht entbehren. Jedoch war in den Zeiten, aus denen unsere ältesten Choralhandschriften stammen, das liturgische Gefühl bei den Sängern noch stark genug, um sie davon abzuhalten, auf diesem Wege weiter zu gehen, als es ohne Preisgabe des antiphonischen Charakters möglich war. Nie reichen die antiphonischen Meßgesänge in das Gebiet des Sologesanges hinein[2], die Grenze, die beide voneinander trennt, ist nie überschritten worden. Im übrigen kann man es auch nur geziemend finden,

[1] Diese Entwicklung ist begreiflich von der Zeit an, wo die liturgischen Gesangstexte auch von dem Zelebranten am Altare gesprochen wurden, was ganz von selbst eine Lockerung des Bandes zwischen Altar und Sängerchor zur Folge hatte, indem nunmehr der Gesangchor nicht mehr wie bisher ein wichtiges, ihm allein angehöriges Pensum der Meßfeier leistete. Ich werde auf diesen Punkt noch im Zusammenhang zurückkommen.

[2] Das Offertorium bildet nur eine scheinbare Ausnahme; vgl. oben S. 108.

daß die Antiphonie sich festlicher schmückt, wenn sie im Zentrum der christlichen Gottesverehrung auftritt.

Im Offizium hat der Solosänger fast nur in den Nokturen zu tun: sonst verläuft es in steter Abwechslung der beiden Chöre, in die sich Kleriker und Mönche zusammengestellt haben. Keiner darf hier hervortreten, alle Formen sind so gestaltet, daß sie jedermann zugänglich sind, auch solchen, die sich weder durch schöne Stimme, noch auch durch gesangliche Geschicklichkeit auszeichnen. Das war die Signatur der antiphonischen Psalmodie von Anfang an; sie hat diesen Charakter im Offizium nie aufzugeben brauchen. Gerne sind die Antiphonen überaus einfach komponiert, nur eine oder zwei Noten kommen auf eine Silbe, selten drei; viele sind ganz syllabisch, diejenigen für die gewöhnlichen Tage ohne Festcharakter. Ihre melodische Bedeutung beruht darauf, daß sie die folgende Psalmformel vorbereiten, sie sind wie ein Vorspiel dazu[1]. Ihrer melodischen Anlage entspricht diejenige der Psalmformel, die nichts anderes ist, als ein Typus, der sich von selbst einstellt, wenn mehrere denselben Text zu gleicher Zeit aussprechen, ganz anspruchslos und jedermann erreichbar, von einer lapidaren Einfachheit und Schönheit, die — und das ist in hohem Grade bewunderungswürdig — trotzdem sie unveränderlich bleibt und allen Versen desselben Psalmes umgehängt wird, nie langweilig und ermüdend wirkt. Die antiphonischen Psalmtöne des Offiziums gehören zu jenen elementaren Schöpfungen, die auf ihrer Reise durch die Jahrhunderte nichts an Frische und Kraft verloren haben; noch immer sind sie imstande, Millionen zu erfreuen und zu Gott zu erheben.

Es ist bemerkenswert und ein Beweis für die Herrschaft, welche die melodische Eigenart der Antiphonie über das ganze Offizium ausübt, daß die einfache rezitativische Weise auch dann zur Anwendung kommt, wenn einmal ein Einziger als Vertreter aller auftritt (abgesehen natürlich von den Sologesängen, die auf die Lektionen folgen), wie dies z. B. bei den Versikeln geschieht; auch das Responsoriolum steht, wie wir gesehen haben, ganz im Banne der Ausdrucksweise der Antiphonie. Nur zweimal in jedem

---

[1] Amalar, de offic. IV, 7: *Antiphona inchoatur ab uno unius chori, et ad eius symphoniam psalmus cantatur per duos choros. Ipsa enim (i. e. antiphona) coniunguntur simul duo chori.* (Migne, Patr. Lat. CV, 1180.) Im 9. Kap. seiner Erklärung der Benediktinerregel nennt Perez die Antiphonen »*claves et indices, ad quorum modulationem ac sonum sequens canticum psalmusque alternatim cantatur. Tonus enim totius psalmi ex tono antiphonae sumitur*«. Ortique, Dictionnaire du plain-chant, S. 133.

Offizium erhebt sich diese zu einer größeren Feierlichkeit, bei den Antiphonen, die mit den Cantica verbunden sind, in den Laudes zum Benedictus und in der Vesper zum Magnificat. Die melodische Fassung der Antiphone wie der Psalmformel des Canticums nähert sich derjenigen des Introitus und erfreut besonders an Festtagen durch eine große Schönheit; es sind Meisterwerke von einer die Stimmung des Festes kraftvoll zusammenfassenden Prägnanz und hervorragend durch eine sich mit Liebe in den Text versenkende und doch der Erhabenheit und Größe nicht entbehrende Melodie. Warum hier ein von den andern Antiphonen sich so abhebendes Lied? Den Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage liefert uns wieder die Liturgie. Diese Cantica stellen den liturgischen Höhepunkt der Feier dar. Jeder Katholik kennt die erhabenen Zeremonien, mit denen der Offiziant sie begleitet. Wie der Weihrauch am Feste den Altar einhüllt und alles mit sich nach oben zu ziehen scheint, so entringt sich dem Herzen der Sänger ein reicheres Lied, das noch höher als der Duft des Weihrauches es vermag, steigen und dem Allerhöchsten die Anbetung selbst darbringen möchte. Wer einmal auch nur in einer armen Dorfkirche einer feierlichen Vesper beigewohnt hat, wird nie den Eindruck vergessen, den die auf einmal erwachende Begeisterung des gemeinen Mannes auf ihn macht, wenn vom Chore her das Magnificat angestimmt wird. Jeder erhebt sich in heiliger Freude, und mit dem Körper der Geist. So war es auch im Mittelalter. Die Handschriften des Offiziums enthalten äußerlich den Hinweis auf die Sonderstellung dieser Antiphonen, indem sie ihnen einen besonderen Namen geben, *Antiphona ad Canticum*, *ad Benedictus*, *ad Magnificat*, oder *ad Evangelium*, auch *in Evangelio*.

Daß über der Offiziumsantiphonie ein günstigeres Geschick waltete, als über derjenigen der Messe und der ganzen Gattung des Cantus responsorius, zeigt sich darin, daß in der Hauptsache wenigstens die Antiphone immer von einem vollständigen Psalm gefolgt blieb. In dieser Beziehung hat sich das ursprüngliche Aussehen der Antiphonie nicht wesentlich geändert. Ganz spurlos sind jedoch auch an ihr die Veränderungen nicht vorübergegangen, welche schon das frühe Mittelalter am liturgischen Gesange vornahm und die, wie wir sahen, sich vorzüglich als Kürzungen des gesungenen Textes darstellen. Das Verhältnis der Antiphone zum Psalm hat sich etwas verschoben und damit der Organismus der Psalmodie sich verändert. Die ursprüngliche Form der Antiphonie bedingte die Wiederholung der Antiphone nach jedem Vers. Vielleicht hat ein derartiges Ineinanderschlingen eines kürzern und

eines längern Gesanges seinen Ursprung in Praktiken der griechischen Musik der nachchristlichen Zeit; jedenfalls liegt in dem Namen »Antiphonie« die Gewähr irgendeines Zusammenhanges mit der griechischen Musik. Die Wiederholung nach jedem Verse hatte das Resultat, daß jeder Psalm von dem in der Antiphone zum Ausdruck gebrachten Festgedanken durchleuchtet wurde; die Antiphone hob immer wieder den Gesichtspunkt hervor, unter dem am betreffenden Tage der Psalm zu begreifen war, von dem eigentümlichen künstlerischen Reize dieser Struktur nicht zu reden. Diese archaische Übung muß sich lange erhalten haben; denn sie war noch lebendig, als der Gesang des Offiziums in der römischen Kirche geordnet und fixiert wurde, also, wie sich zeigen wird, um 600. Die Praxis des ganzen Mittelalters, ja noch der neuern Zeit, in bezug auf das Verhältnis der Psalmodie zur Antiphone hat die Wiederholung dieser nach jedem Vers zur Voraussetzung. Um nämlich das Ende der Psalmformel und den Anfang der Antiphone passend miteinander zu verbinden, hatte man sogar für die Psalmtöne derselben Tonart verschiedene Schlußformeln, je nach dem Anfange der Antiphone, die sogenannten Differenzen. Da diese nicht nur am Ende des letzten Psalmverses, also des *Sicut erat*, sondern am Ende aller Verse angebracht wurden, so muß die Antiphone ursprünglich nach jedem Verse wiederholt worden sein. Ein derartiges Verfahren verlängerte natürlich die Dauer eines Psalmes und noch mehr die einer ganzen Gebetstunde[1]. Zuerst fiel darum die Wiederholung im Tagesoffizium fort, da man doch nicht den ganzen Tag nur mit Psalmodie ausfüllen konnte; so erklärt sich die Vorschrift der Regel des hl. Benedikt (vgl. S. 27), unter Umständen die Tageshoren ohne Antiphonen zu singen. Von da aus drang der Gebrauch, die Antiphone nicht mehr nach allen Versen zu wiederholen, in die Matutin und die Laudes. Die Spuren der ursprünglichen Antiphonie verfolgen indessen das Offizium durch das ganze Mittelalter bis in die neuere Zeit hinein. Amalar erwähnt, wo er die Zusammensetzung des gewöhnlichen Nachtoffiziums beschreibt, sechs Antiphonen, die nach jedem Vers von den beiden Chören abwechselnd wiederholt wurden[2]. Andererseits

[1] Man vgl. die Bemerkung Cassians oben S. 33.

[2] Amalar, de ord. Antiph. 3. (Migne, Patr. Lat. CV, 1251.) Gleichzeitig mit ihm ist der Bericht eines Anonymus an den Regensburger Bischof Batterich (um 814), der die Ursache der Abschaffung der Wiederholung der Antiphone nach jedem Vers angibt und der liturgischen Haltung des damaligen süddeutschen Klerus kein schönes Zeugnis ausstellt: *Contingit enim, me multa peragrando loca, audisse divina Officia inordinate et sine auditus delectatione*

führte man noch später die Repetition nach jedem Vers gelegentlich wieder ein, wenn man die Dauer des Offiziums verlängern wollte, wie es die Cluniazenser mit den Antiphonen in der Matutin des hl. Martin machten[1]. Viel später noch liebte man an Festtagen die Canticaantiphon in den Laudes und der Vesper dreimal zu wiederholen, also im ganzen viermal zu singen, vor dem *Gloria Patri*, vor und nach dem *Sicut erat*. Man hatte dafür die Bezeichnung *triumphare* oder *triumphaliter cancre*, welche sowohl die dreimalige Wiederholung (*ter fari*) wie auch ihren festlichen Charakter schön andeutet[2]. Schon der Bischof Durandus von Mende (13. Jahrh.) spricht von diesem Gebrauche als von einer eingebürgerten Sitte[3]. Sie war ein Rest der alten Antiphonie. Derartige Gewohnheiten sind ein beredtes Zeugnis für die Freude, die man an schöngegliedertem liturgischem Gesange hatte.

Es kam auch vor, daß man die Antiphone nicht einfach von einem oder beiden Chören zusammen vortragen ließ, sondern sie in einzelne Stücke teilte, die dann von den beiden Chören der Reihe nach abwechselnd gesungen wurden. Man nannte dies »*ad Antiphonam respondere*«[4]. Eine solche Responsio war in der Peterskirche zu Rom üblich an Epiphanie, am Feste des hl. Petrus; besonders klar ist die Rubrik für die Matutin von Weihnachten: »zu allen Antiphonen der Vigil antwortet ein Chor dem andern, und so singen wir alle Antiphonen vor, innerhalb der Psalmen (wo es

celebrari. Sunt namque nonnulli, qui tantum ob verecundiam hominum, ne forte ignavi ab ipsis judicentur, intrantes Ecclesiam, sine Antiphonis cursim et cum omni velocitate, ut citius ad curam carnis exeant peragendam, divinis negligenter assistunt laudibus, cum in mundanis studiosi habentur operibus. Qui nesciunt, quia sancti doctores et eruditores Ecclesiae, sancto Spiritu et gratia dei repleti, instituerunt modulationem in Antiphonarum vel Responsoriorum repetitione honestissimam, quatenus hac dulcedine audientium animus delectatus, ad dei laudes et amorem coelestis patriae ardentius ascenderetur. (Migne, Patr. Lat. CXXIX, 1399.)

[1] In der Vita des hl. Odo von Clugny, die von seinem Schüler Johannes herrührt, heißt es: *quia eiusdem officii* (des hl. Martin) *antiphonae uti omnibus patet, breves sunt, et eius temporis longiores noctes, volentes Officium ad lucem usque protrahere, unamquamque antiphonam per singulos psalmorum versus repetendo canebant.* Tommasi, l. c. 66.

[2] Gerbert, de cantu I, 504.

[3] Durandus Rationale 5, 8: *unde mos inolevit, quod in praecipuis festivitatibus antiphona ad Magnificat et Benedictus ter dicitur, sive toties canendo protelatur.* Gerbert, ebenda.

[4] Mit dem Cantus responsorius hat diese Bezeichnung natürlich nichts zu tun.

sein muß) und am Ende, nach dem *Gloria* und dem *Sicut erat*[1]«. Die Teilung der Antiphone in mehrere Stücke war aber nicht nur in Rom bekannt; ein Ordinarium Rotomagensis Ecclesiae[2] (Rouen) schreibt für die Magnificatantiphone der ersten Vesper der *Assumptio B. Mariae* vor, daß sie dreimal repetiert werden soll (wie wir sahen, bezieht sich dies auf die Wiederholung vor und nach dem *Gloria* und nach dem *Sicut erat*); jedesmal soll die Antiphone in vier Teile zerlegt werden: der rechte Chor beginnt: *Ascendit Christus* und singt bis *et haec est illa*; der linke fährt fort bis *in qua gloriosa*, der rechte wieder bis *quo pia*, der linke singt den Rest. Besonders bei größern Antiphonen wirkt eine solche Abwechslung in der Ausführung erfrischend[3].

Der Modus, die Antiphone nach allen oder mehreren Versen zu wiederholen, wirkt nach bis auf die Gegenwart beim einleitenden Gesange der Matutin; nach jedem Abschnitte des Psalmes *Venite exsultemus* wird die Antiphone, die hier Invitatorium heißt, ganz oder teilweise repetiert. Dasselbe ist der Fall in der 3. Nokturn von Epiphanie, in welcher die Antiphone *Venite exsultemus* mehrmals innerhalb des folgenden Psalmes zu wiederholen ist. Im Grunde sind beide Beispiele identisch, da es sich um denselben Psalm 94 handelt[4].

Der letzte Ausläufer dieser Art der Antiphonie ist die gegen Ende des Mittelalters herrschende und durch das Brevier des Konzils von Trient gesetzlich festgelegte Übung, die Antiphone vor und nach dem Psalm zu singen.

Ein aus der heutigen Liturgie gänzlich verschwundener, im Mittelalter sehr beliebter Gebrauch ist es, ein Canticum nicht mit einer einzigen, sondern mit mehreren Antiphonen derart zu ver-

[1] Tommasi, l. c. XI, S. 37; vgl. auch S. 47 für Epiphanie: *hodie ad omnes Antiphonas respondemus*, und S. 121: *in festo S. Petri ad omnes Antiphonas Vigiliae respondemus.*

[2] Tommasi, l. c. 62.

[3] Man mache einmal den Versuch und lasse die Antiphone *Hodie Christus natus est* der Weihnachtsvesper folgendermaßen singen: 1. Chor: *Hodie Christus — apparuit*; 2. Chor: *hodie in terra — Archangeli*; — 1. Chor: *hodie exsultant — dicentes*; beide Chöre: *Gloria* bis zum Schluß.

[4] Eine interessante Rubrik über den Vortrag der Antiphone *Venite adoremus* in der genannten Nokturn von Epiphanie enthält das kostbare Franziskanerbrevier Cod. 540 des Ludw. Rosenthalschen Kataloges 102 (heute im Franziskanerkloster zu München): *Post omnes duos versus psalmi reiteretur antiphona; sed cum venimus ad proprium locum praedictae antiphonae, alte chorus hanc eandem cantat et semper reincipitur a praedicto choro versus psalmi et antiphonae semper altius incipiendo usque ad* Gloria Patri *et* Sicut erat, *et iterum magis altius antiphona cantatur in finem antiphonae.*

binden, daß nach jedem Vers eine andere Antiphone gesungen wird. Man darf darin nicht den Ausfluß einer gewissen liturgischen Ungebundenheit erblicken, wie sie im ausgehenden Mittelalter gelegentlich einriß, sondern wir haben hier eine Form vor uns, die mit der ursprünglichen Antiphonie verwandt, ja sicher eine ihrer ältesten Praktiken ist. Das geht nicht nur daraus hervor, daß die griechische Liturgie des Mittelalters ähnliches kennt[1], und gerade die ältesten Offiziumshandschriften manche Beispiele dafür enthalten, sondern auch aus dem Namen, mit dem man sie belegte; man hatte dafür den Ausdruck *antiphonare*[2]. »Heute antiphonieren wir«, dieser oder einer ähnlichen Rubrik begegnen wir in den Handschriften. Ein Offiziumsgesangbuch des 10. Jahrhunderts in der Vatikanischen Bibliothek[3] notiert zum Magnificat der Weihnachtsvesper folgende 5 Antiphonen:

Ant. *Gloria in excelsis deo.*
Virgo verbo concepit.
Nesciens mater virgo.
Nato domino angelorum.
Natus est nobis.

Sie wurden abwechselnd zwischen die Verse des Magnificat eingelassen. Eine Handschrift des 11. Jahrhunderts hat eine noch interessantere Verschlingung solcher Antiphonen mit dem Canticum. Das Magnificat der Karsamstagsvesper ist dort, wie gewöhnlich, durch die Antiphone *Vespere autem Sabbati* eröffnet; zwischen die (das *Gloria* und *Sicut erat* eingerechnet) 12 Verse sind noch 11 andere Antiphonen eingelassen, kleinere Sätze, mit *Alleluja* endigend, welche die Begebnisse der Auferstehung in prägnanter Kürze vorführen. In das Magnificat ist die ganze Auferstehungsgeschichte eingestreut, gewiß eine interessante Art, das Canticum der Mutter Gottes in die Osterstimmung hineinzusetzen[4].

---

[1] Beispiele bei Tommasi, l. c. XI, praef. 70.

[2] Also in dem von Tommasi, l. c. XI herausgegebenen Antiphonar von St. Peter in Rom, S. 21, 36, 41 u. a.

[3] Gerbert, de cantu I, 503. Ähnliches zu den Laudes und der Vesper von Epiphanie.

[4] Tommasi, l. c. praef. 87. Man kann diese Vortragsweise überall da supponieren, wo in den Handschriften mehrere Antiphonen für ein Canticum angezeigt sind, wie z. B. in dem aus dem 9. Jahrh. stammenden Responsale Gregorianum bei Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 726 ff.

Ant. *Vespere autem Sabbati.*	Ps. *Magnificat.*
Et ecce terrae motus.	℣. *Et exsultavit.*
Angelus autem Domini.	℣. *Quia respexit.*
Erat autem aspectus.	℣. *Quia fecit mihi.*
Prae timore autem.	℣. *Et misericordia.*
Respondens autem Angelus.	℣. *Fecit potentiam.*
Venite et videte.	℣. *Deposuit potentes.*
Cito euntes dicite.	℣. *Esurientes implevit.*
In Galilaea Jesum.	℣. *Suscepit Israel.*
Nolite expavescere.	℣. *Sicut locutus est.*
Et valde mane.	℣. *Gloria Patri.*
Et dicebant ad invicem.	℣. *Sicut erat.*

Die *Versus ad repetendum*, welche wir bei dem Introitus und der Communio der Messe kennen gelernt haben, gab es auch im Offizium; sie sind auch hier immer an die antiphonische Psalmodie gebunden; einen solchen Versus zu einem Responsorium gibt es nicht. Seine Behandlung wie auch sein Verhältnis zu dem, was vorausgeht, ist jedoch im Offizium und in der Messe nicht ganz gleich. In der Messe ist der *Versus ad repetendum* eine Art Ersatz für den gekürzten Psalm und daher fast immer diesem entnommen; im Offizium ist er nichts als ein Zusatz, der den Zweck hat, den Charakter des Festes besonders hervortreten zu lassen. Er steht darum in keiner Beziehung zu dem Psalm, der vollständig vor ihm gesungen wird, wenn er auch dessen Melodie adoptiert, er gehört vielmehr zur Antiphone, indem er wie diese seinen Text dem Feste selbst anpaßt. Wichtig ist auch, daß die *Versus ad repetendum* im Gegensatz zur Messe, die sie das ganze Kirchenjahr zuließ, im Offizium nur ganz ausnahmsweise erscheinen. Unsere ältesten Meßgesangshandschriften haben für jeden Introitus und jede Communio einen solchen Vers, vielfach sogar mehrere; in den Handschriften des Offiziumsgesanges begegnet man ihnen nicht so oft; nie auch ist es mehr wie ein Vers, der dem Psalm angefügt wird. Eines der ältesten Offiziumsgesangbücher, das Antiphonarium des Hartker in St. Gallen (Cod. 390-391) hat deren für manche Heiligenantiphonen[1]. Die hier folgenden Beispiele sind

[1] Man vgl. Cod. St. Gallen 390—391 (ich zitiere nach der phototypischen Ausgabe der Paléographie Musicale, Série II, Bd. I, S. 284ff., wo die sämtlichen Antiphonen des Offiziums S. Pauli ihre ℣. haben, und S. 289ff., die Antiphonen der ersten Vesper und der Matutin vom hl. Laurentius. Auch die im Archiv des Ordens zu Rom verwahrte Urhandschrift des Chorals der Dominikaner hat für die Nokturnen und Laudes der Conversio S. Pauli obige

der Handschrift Cod. lat. 12044 der Pariser National-Bibliothek (12. Jahrhundert) entnommen. Dieselbe hat für die Matutin der Conversio S. Pauli (fol. 51 ff.) folgende Antiphonen mit ihren Psalmen und Versen:

Ant. *Saulus adhuc spirans.* Ps. *Coeli enarrant.* ℣. *Paternarum traditionum amplius aemulator existens.*

Ant. *Ibat igitur Saulus.* Ps. *Benedicam.* ℣. *Et cum iter faceret, contigit ut appropinquaret Damasco.*

Ant. *Et subito circumfulsit.* Ps. *Eructavit.* ℣. *Audivit autem vocem dicentem sibi: Saule, Saule, quid me persequeris?*

Ant. *Saule, Saule, quid me.* Ps. *Omnes gentes.* ℣. *Sed surge et ingredere civitatem et dicetur tibi quid te oporteat facere.*

Ant. *Viri autem qui comitabantur.* Ps. *Exaudi.* ℣. *Saulus autem cadens in terra apertisque oculis nihil videbat.*

Ant. *Paulus autem.* Ps. *Exaudi deus.* ℣. *Viri autem qui comitabantur cum eo stabant stupefacti.*

Daß die Verse in unserem Falle späterer Zusatz sind, geht aus ihrem Verhältnis zu den Antiphonen hervor; diese folgen der Darstellung der Apostelgeschichte (Kap. 9); die Versus jedoch enthalten nicht nur überflüssige Wiederholungen, sondern verkehren auch die Reihenfolge der Ereignisse[1].

Solche Versus treten auch bei den Antiphonen ad Cantica auf, was sich leicht damit erklärt, daß die feierlichen Zeremonien, welche während derselben vorgenommen wurden (Incensieren des Altares, der Kleriker oder Mönche) vielfach einen längern Gesang erforderten. Auch hier steht der Vers immer in logischem Zusammenhang mit der Antiphone. In Rom z. B. fügte man im 12. Jahrh. der Antiphon *Spiritus sanctus in te descendet* (Laudes des 1. Adventsonntags) nach dem Benedictus den ℣. hinzu: *Et ingressus angelus ad eam dixit.* Offenbar folgte hier wieder die Antiphon *Spiritus sanctus*[2]. Noch ein Venediger Antiphonar 1489 hat am Feste des hl. Paulus einen solchen Versus nach dem Magnificat[3].

Antiphonenverse, dazu noch acht weitere. In der ambrosianischen Liturgie hießen diese Antiphonen Antiphonae duplices. Vgl. die Paléographie Musicale tom. VI, S. 36 ff. und IX, S. 49*.

[1] Cod. 12044 enthält fol. 124 ff. solche ℣. für die Laudesantiphonen de S. Trinitate, fol. 154 ff., für die Nokturnantiphonen der Commem. S. Pauli, wie auch des Festes des hl. Laurentius (fol. 172).

[2] So im Antiphonar von St. Peter bei Tommasi, l. c. 21; vgl. auch S. 261.

[3] Tommasi, l. c. praef. 64. Wollte man vom heutigen Standpunkte aus urteilen, so müßte man derartige Zusätze zu den offiziellen Bestandteilen der

Erst in den liturgischen Schriften und Gesangbüchern vom 12. Jahrh. an machen wir die Bekanntschaft eines andern Mittels, die Canticaantiphonen nach Bedürfnis zu verlängern; es wurde der letzten Silbe der Antiphone einfach ein längeres Melisma, das sog. Pneuma, angehängt. Dies Verfahren, welches übrigens nicht allgemein üblich war, sich aber bis ins 16. Jahrh. erhielt, zeugt von dem allmählichen Schwinden des Gefühles für die Wechselwirkung von Liturgie und Gesang. Melismen widerstreben dem Chor-, dem antiphonischen Gesang; wenn in früherer Zeit Antiphonen melismatisch ausgestattet wurden, so verstand es sich ganz von selbst, daß sie von da an den Solisten überlassen wurden, wie dies bezüglich des Offertoriums der Messe gezeigt wurde. Es ist von Wichtigkeit, festzuhalten, daß die Antiphonenmelismen im Offizium nichts mit seiner ursprünglichen Organisation zu tun haben, sondern spätere und ungehörige Zutat waren. Bei den Responsorien haben Melismen gar nichts Auffälliges und sind denn auch, besonders für die letzten Responsorien der Matutin, reichlich verwendet worden. Die Antiphonen mit der Vokalise auf der letzten Silbe scheinen besonders in Deutschland und Frankreich sehr beliebt gewesen zu sein; eine Synode von Worms 1316 spricht von ihnen als einer gewohnten Übung[1]. Es fehlte aber auch nicht an einsichtsvollen Stimmen, welche sich dagegen erhoben; verschiedene französische Synoden des 16. Jahrh. suchten sie abzuschaffen und das Offizium von diesem Auswuchs zu befreien, so diejenige von Cambrai 1565 und Besançon 1581[2].

Beim Gesang der Antiphonen und der damit verbundenen Psalmen standen die beiden Chöre der Kleriker und der Mönche, wie noch heute, das Gesicht einander zukehrend, also nicht dem

---

Liturgie wohl als unliturgisch bezeichnen. Ein solches Urteil würde jedoch dem Charakter der mittelalterlichen Liturgie wenig gerecht; damals waren die liturgischen Formen blühendes Leben und Fluß, weit entfernt von der Erstarrung, die eine unabweisliche Folge der liturgischen Zentralisation des 16. Jahrh. wurde.

[1] *Quotiescunque matutinae dicuntur cum 3 vel 9 lectionibus, finalis iubilus, qui dici consuevit, in fine antiphonarum obmittatur.* Gerbert de cantu I, 338.

[2] Besonders die Synode von Besançon spricht sich energisch gegen diese Zutaten aus, fügt dann aber mit Rücksicht auf die rechtmäßigen, in den Büchern von alters her enthaltenen Melismen hinzu: *Qui pneumatis ritum contemnunt, ipsi turpiter desipiunt*, ein Satz, der die Ansicht widerlegt, man habe sich im 16. Jahrh. nach einer Kürzung der reichen Gesänge gesehnt. Vgl. Gerbert, de cantu I, 506 und II, 184 und R. Molitor, die Nach-Tridentinische Choralreform zu Rom, Bd. I, S. 28 ff.

Altare zugewandt[1]. Das Anstimmen der Antiphone wurde in den Klöstern, nach Vorschrift der Regel des hl. Benedikt, von den Mönchen der Reihe nach, vom Abt angefangen, besorgt (vgl. oben, S. 27). In den Weltkirchen, in denen der Sängerchor nach und nach auch den antiphonischen Gesang sich aneignete, wurde, wie wir von Amalar erfahren[2], die erste Antiphone vom ersten Sänger des einen Chores, die zweite vom ersten des zweiten Chores intoniert. Der ganze Chor führte die Antiphone zu Ende, und dann kam der Psalm.

Die Texte der Antiphonen gehören entweder den hl. Schriften an oder der ältesten christlichen Literatur, den Acta Martyrum und den Vitae Sanctorum[3]. Jene sind gebildet durch das Wort *Alleluja*, oder dem Psalm bezw. Canticum, das auf sie folgt, oder andern Teilen der Bibel entnommen. Daß die allelujatischen Antiphonen besonders die Offizien der österlichen Zeit ausfüllen, ist begreiflich und schon in der Benediktinerregel vorgesehen (Kap. 15[4]). Eine

[1] Durandus, Rationale 5, 2, 30. Tommasi, l. c. 69.

[2] De off. IV, 7. (Migne, Patr. Lat. CV, 1180.) Dagegen scheint mir die Ansicht des Tommasi, die Antiphone sei vor dem Psalm zweimal gesungen worden, von jedem der beiden Chöre einmal, nicht haltbar, wenn es auch derartiges in der mozarabischen Liturgie gab; dort lautete z. B. die Antiphone zur Prim das ganze Jahr hindurch: *Praevenerunt oculi mei, deus, ad te diluculo, ut meditarer eloquia tua.* Sie wurde wiederholt, worauf die mozarabische Doxologie Ÿ. *Gloria et honor*, wieder die Ant. *Praevenerunt* und endlich der Psalm folgte.

[3] Gevaert, Mélopée antique dans le chant de l'église latine, S. 159 ff., stellt eine Chronologie der Antiphonen auf, die durch manche interessante Beobachtung zur Geschichte des Offiziums lehrreich ist, aber doch Einwände zuläßt. Die Anführung einer Antiphone in einem Dokumente berechtigt noch nicht zu dem Schluß, daß sie nicht schon vorher könne existiert haben.

[4] In den ältesten Handschriften ist der Sonntag Septuagesimae noch ein allelujatischer. Das von Migne, Patr. Lat. LXXVIII abgedruckte Antiphonar aus dem 9. Jahrh. (S. 747) hat für die Antiphonen der Matutin eine große Anzahl *Alleluja* vorgesehen. Als man den Sonntag in die Bußzeit hineinzog, sang man das Alleluja nur mehr am Tage vorher, dafür aber um so öfter. Der 11. Ordo Rom. aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. hat die Rubrik: *Sabbato Septuagesimae ad Vesperum tacetur Alleluja.* (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1037.) Einer der lieblichsten Riten der mittelalterlichen Liturgie ist die Verabschiedung des Alleluja. Schon die Handschriften des 10. Jahrh. kennen den weitverbreiteten Hymnus *Alleluia dulce carmen*, der beklagt, daß nunmehr der Freudenruf verstummen solle und mit der Hoffnung auf das ewige Alleluja im Himmel schließt: *Quo tibi laeti canamus Alleluia perpetim.* In vielen Kirchen wurde diese Verabschiedung mit eigenen Zeremonien umgeben. Die Kirche von Auxerre hatte sogar ein eigenes Officium alleluiaticum, in welchem z. B. die Antiphone zum Magnificat der ersten Vesper lautete: *Mane apud nos hodie, Alleluia, Alleluia, et crastina die proficiscéris, Alleluia, Alleluia, Alleluia; et dum ortus fuerit dies, ambulabis vias tuas, Alleluia, Alleluia, Alleluia.*

eigentümliche Klasse von Antiphonen sind diejenigen, welche aus Worten des darauffolgenden Psalmes oder Canticums gebildet sind. Man darf sie nicht auf dieselbe Stufe stellen, wie die allelujatischen und die andern Antiphonen; sie scheinen aus der Psalmodie in directum hervorgegangen zu sein, bei der ebenfalls eine Angabe der Tonhöhe der Psalmformel notwendig war, die dann durch den ersten oder einen andern Vers des Psalmes oder Canticums erfolgen konnte. Innerhalb des Psalmes und am Ende brauchte dann keine antiphonische Wiederholung einzutreten. Man erinnere sich des noch heute in der Sonntagsvesper vorgeschriebenen Gebrauches, das *Dixit dominus* anzustimmen, wo Antiphone und Psalm eines und dasselbe sind; hier läßt sich der Hervorgang aus der Psalmodie *in directum* beweisen. Die Melodie der als Intonation der Antiphone dienenden Worte *Dixit dominus* ist nämlich nichts anderes als der Anfang der ältesten Psalmformel des 7. Tones. So hat der Psalm eine Antiphone eigentlich erst am Ende, nicht schon im Anfang, ist also ein Cantus in directum. Ähnliche Beispiele enthält das Tommasische Antiphonar von St. Peter mehrere, z. B.[1]:

Ant. *Confitebor tibi domine in toto corde meo.* Ps. *In consilio.*
Miserere mei deus. Ps. *Secundum.*
Credidi propter quod locutus sum. Ps. *Ego autem.*

Die aus den Martyrerakten oder den Lebensbeschreibungen der alten römischen Heiligen stammenden Antiphonentexte bilden den jüngsten Bestandteil der mittelalterlichen Antiphonensammlung.

Die ältesten Offiziumshandschriften enthalten eine Reihe von Antiphonen, die sich als Paraphrasen einiger Cantica erweisen, des Cant. trium puerorum *Benedicte omnia opera*, des Cant. Zachariae *Benedictus dominus deus Israel* und des Magnificat, und die demnach Antiphonae de prophetia Zachariae und de hymno S. Mariae

(Vgl. Blume in den Stimmen aus Maria Laach, Bd. 52, S. 429 ff.). Gegen Ende des Mittelalters bemächtigte sich das Volk dieses Gebrauches, und er begann, wie so manche aus einer sinnigen Auffassung der Liturgie entsprungene kirchliche Übung, zu entarten. In Toul z. B. wurde im 15. Jahrh. das Alleluja am Tage vor Septuagesima »begraben«. Die Statuta dieser Kirche aus dem 15. Jahrh. bemerken: *Sabbato Septuagesimae in nona conveniunt pueri chori feriati in magno vestiario, et ibi ordinent sepulturam Alleluja. Et expedito uno Benedicamus procedant cum crucibus, tortiis, aqua benedicta et incenso, portantesque glebam ad modum funeris, transeant per chorum et vadant per claustrum ululantes usque ad locum, ubi sepelitur: ibi aspersa aqua et dato incenso ad eorum altero, redeant eodem itinere.* Einen noch seltsameren Gebrauch vgl. bei Ortigue, dictionnaire du plain-chant 107. Vgl. weiter die Rassegna gregoriana IV S. 97, 153 und 235.

[1] Tommasi, l. c. XI, S. 52.

genannt sind. Schon eine Handschrift des 9. Jahrh. (das Responsale Gregorianum bei Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 839) führt sie auf. Diese Ausweitungen von Canticatexten sind interessante Denkmäler der Freude, die man im Mittelalter an der Liturgie hatte. Ich lasse hier die Antiphonae de cantico S. Mariae folgen, so wie sie im Cod. St. Gallen 391, S. 230 enthalten sind:

Ant. *Magnificat anima mea Dominum.*
Magnificat anima mea Dominum et sanctum nomen eius.
Magnificat anima mea Dominum.
Magnificat te semper anima mea, deus meus.
Magnificamus te, domine, quia fecisti nobiscum magnalia, sicut locutus es.
Magnificamus Christum regem dominum, qui superbos humiliat et exaltat humiles.
Exsultat spiritus meus in domino deo, salutari meo.
In deo, salutari meo, exsultavit spiritus meus.
Exsultavit spiritus meus in deo, salutari meo.
Quia respexit deus humilitatem meam, beatam me dicent omnes generationes.
Respexisti humilitatem meam, domine, deus meus.
Respexit dominus humilitatem meam et fecit in me magna, quia potens est.
Quia fecit mihi dominus magna, quia potens est et sanctum nomen eius.
Fecit mihi deus meus magna, quia potens est.
Sanctum est nomen tuum, domine, a progenie in progenies.
Misericordia dei et sanctum nomen eius super timentes eum.
A progenie in progenies misericordia domine super timentes eum.
Fecit dominus potentiam in brachio suo et exaltavit humiles.
Fac deus potentiam in brachio tuo et exalta humiles.
Deposuit potentes, sanctos persequentes, et exaltavit humiles, Christum confitentes.
Exalta domine humiles, sicut locutus es.
Esurientes replevit bonis dominus et potentes divites dimisit inanes.
Suscepit israhel puerum suum, recordatus dominus misericordiae suae.
Suscepit deus israhel puerum suum, sicut locutus est abraham et semini eius et exaltavit humiles usque in saeculum.
Sicut locutus es ad patres nostros, domine recordare misericordiae tuae.

Ad patres nostros dominus locutus est a progenie in progenies.
Abraham et semen eius usque in saeculum magnificat dominum.

Noch einiger Gattungen von Antiphonen sei hier Erwähnung getan, die in den Handschriften und von den Liturgikern mit besondern Namen versehen worden sind; ich meine die Antiphonen de cruce, die Antiphonae majores und eine Reihe von allelujatischen Antiphonen, die es ursprünglich nicht waren. Die Antiphonen de cruce oder ad crucem stehen nur in dem monastischen und dem mailändischen Offizium und beziehen sich auf die Kommemoration des hl. Kreuzes, welche diesen Offizien eigentümlich ist; man vgl. die Laudes von Weihnachten in Cod. St. Gallen 390 in den Tabellen am Ende des nächsten Kapitels. Antiphonae majores sind die Antiphonen genannt, die an den letzten Tagen vor Weihnachten in der Vesper oder auch in den Laudes gesungen wurden, und die alle mit *O* anfangen, weshalb sie auch die *O*-Antiphonen heißen. Ihre Zahl ist verschieden; die älteste bekannte Offiziumshandschrift, das Responsale Gregorianum von Compiègne[1] aus dem 9. Jahrh., hat deren 9, das St. Gallische Antiphonar des Hartker aus dem 10. Jahrh. (Cod. 390 St. Gallen) hat 12, ein römisches Antiphonar aus dem 12. Jahrh. (von Tommasi herausgegeben) hat 7. Nach Amalar[2] sang man sie zum Magnificat, also in der Vesper, das letztgenannte römische Antiphonar schreibt sie zum Benedictus vor, also für die Laudes. Die allelujatischen Antiphonen endlich, die ursprünglich mit andern Texten verbunden waren, sind ziemlich zahlreich. Ein Beispiel möge die Eigenart dieser Antiphonen erklären: Cod. 12044 der Pariser Nationalbibliothek hat die Melodie der Antiphone *Angelus autem domini* zweimal; einmal mit dem bekannten Text, mit dem sie noch heute verbunden ist, dann mit einem zehnmaligen *Alleluja*; die Anpassung an letztern Text ist Silbe für Silbe vorgenommen; statt der Silben *Angelus au* — wird *Alleluja* gesungen usw.[3]

Wenn man die ursprünglich in directum, also ohne Antiphonen ausgeführten kleinen Tageshoren und die Komplet mit Antiphonen ausstattete, nahm man fast immer solche aus den andern Partien des Offiziums, besonders der Laudes; daher vermerken viele Hand-

[1] Abgedruckt in der Patr. Lat. LXXVIII.

[2] Migne, Patr. Lat. CV, 1264.

[3] Das Processionale monachicum ed. Solesmes 1893, hat solche allelujatische Antiphonen S. 218, 225, 228, 231, 232, 236—238.

schriften für diese Horae gar keine Antiphonen; oder aber man begnügte sich mit einer Antiphone für die ganze Hora, selbst wenn sie mehrere Psalmen umfaßte. Es kommt auch in den Laudes vor, daß mehrere Psalmen sub una antiphona gesungen werden, und in vielen Offizien der Osterzeit haben die sämtlichen Psalmen als Antiphone nur das Wort *Alleluja*. Sonst ist es aber die Regel, zumal in den ältesten Bestandteilen des Offiziums, den Nokturen, daß jeder Psalm seine eigene Antiphone erhält.

Es ist nicht ohne Interesse, die Verteilung der Psalmen auf die Gebetstunden des Offiziums sich vorzuhalten. Die drei Nokturnen benutzen die Reihe von Ps. 1—108, bis auf wenige Ausnahmen, der Vesper gehören ausschließlich Ps. 109—147 an. Die in keine der beiden Reihen aufgenommenen Psalmen verteilen sich auf die andern Teile des Offiziums so, daß die Laudes die Psalmen 5, 39, 42, 50, 62, 64, 66, 80, 91, 92, 99, 142, 148, 149, 150, die Prim Ps. 21—25, 53, 117 und Teile von 118, Terz, Sext und Non die verschiedenen Abschnitte von Ps. 118, die Komplet endlich Ps. 4, 30, 90 und 135 in Anspruch nehmen. Die Nokturn- und Vesperpsalmen folgen sich der Reihe nach von Anfang an, die der Laudes, Komplet und teilweise auch der Prim dagegen nehmen Bezug auf den Charakter der betreffenden Gebetstunde, so die Laudes auf das Morgengrauen oder die Auferstehung des Herrn, die am frühen Morgen stattfand. Nokturnen und Vesper sind gleichzeitig geordnet worden und nach denselben Grundsätzen; jener wurden die zwei ersten Drittel des Psalters, dieser das letzte Drittel zugewiesen. Die Ordnung der Psalmen der Laudes ähnelt derjenigen der Prim, während die drei kleineren Horae, Terz, Sext und Non, sich zu einer andern Gruppe zusammenschließen. Die beschriebene Ordnung in der Verteilung des Psalters wird nun heute nur noch an den Ferialtagen innegehalten; an den größeren Festen des Herrn wie der Heiligen wird die numerische Folge innerhalb der Nokturn- und der Vespergruppe verlassen, und solche Psalmen der beiden Gruppen werden bevorzugt, welche dem Feste besonders angepaßt zu sein scheinen. Ausgenommen sind aber auch davon Terz, Sext, Non und Komplet, die während des ganzen Kirchenjahres sich unabänderlich aus denselben Psalmen zusammensetzen. Sicher liegen in diesen nach verschiedenen Gesichtspunkten vorgenommenen Anordnungen interessante Aufschlüsse verborgen über die Entwicklung des Offiziums im allgemeinen[1].

[1] Über die Psalmordnung im Mittelalter vgl. Brambach, Psalterium (Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten, herausgeg. von Dziatzko, Heft 1), S. 15, und Cabrol, Livre de la prière antique, S. 18 ff.

Der Gebrauch, Gesänge ohne Psalm oder Psalmvers Antiphonen zu nennen, ist verhältnismäßig jungen Datums. Vielleicht ist man dazu durch die Commemoratio geführt worden. Man pflegte in alter Zeit ein Fest zu commemorieren, indem man anstatt des vollständigen ihm angehörigen Offiziums ein Responsorium, eine Antiphone mit dem ℣. *Gloria Patri* und *Sicut erat* und eine Oratio vortrug, also je ein Exemplar der Formen, welche die konstitutiven Elemente eines Offiziums bildeten[1]. Hier ist von einem antiphonischen Psalm nur mehr die Doxologie vorhanden. Ließ man auch sie weg, so war man an die äußerste Grenze der Entwicklung der Antiphonie gelangt, die zugleich ihre Auflösung bedeutet; ein einfacher Gesang ohne jede Eigenart im Bau blieb übrig. Die bekanntesten Beispiele dafür sind die vier marianischen Antiphonen, mit denen das Offizium seit langem zu schließen pflegt, *Alma redemptoris mater* des Hermannus Contractus († 1054), *Ave regina coelorum*, *Regina coeli laetare* und *Salve regina*. Ursprünglich waren aber auch sie mit Psalmen verbunden, also rechte Antiphonen. Das Antiphonar von St. Gallen, Cod. 390—391 hat in den von Hartker geschriebenen, also dem 10. Jahrhundert angehörigen Partien noch keinen dieser Gesänge; auf S. 10 des Cod. 390 stehen die Antiphonen *Alma redemptoris mater* und *Salve regina* (diese mit drei Versen[2]) im Offizium der Annuntiatio B. M. V. in Schrift und Neumierung des 13. Jahrh. Ein Zisterzienserantiphonar aus dem 13. Jahrh. (Bibliothek des Klosters Maigrauge zu Freiburg i. d. Schweiz) hat die Antiphone *Salve regina* als Antiphone zum Magnificat der ersten Vesper der Nativitas. Die Pariser Handschrift 12044 aus dem 12. Jahrhundert notiert die Antiphone *Alma redemptoris* (fol. 177) zur Sext der Assumptio B. M. V., die Antiphone *Ave regina* zur Non desselben Tages. Das *Regina coeli* steht in dem von Tommasi herausgegebenen Antiphonar von St. Peter in Rom aus dem 12. Jahrh. als Antiphone

---

[1] Abricensis de eccl. off. bei Tommasi, l. c. IX, Isagoge liturg. XIII, 22.

[2] Sie ist also wie ein Responsorium behandelt und lautet mit den Versen: *Salve regina misericordiae . . . O clemens, o dulcis, o pia Maria.* ℣. 1: *Virgo clemens, virgo pia, virgo dulcis, o Maria, exaudi preces omnium ad te pie clamantium.* ℣. 2: *Virgo, mater ecclesiae, aeterna portae gloria, ora pro nobis omnibus, qui tui memoriam agimus.* ℣. 3: *Gloriosa dei mater, cuius natus est et pater, esto nobis refugium apud patrem et filium.* Daß diese Verse nicht ursprünglich sind, geht aus ihrer rhythmischen Form (mit Reim) hervor. Es sind tropenartige Zusätze. Verfasser des *Salve Regina* ist wahrscheinlich Bischof Ademar von Puy († 1098), keinesfalls der hl. Bernhard oder Hermannus Contractus. Vgl. darüber meine Studie in der Greg. Rundschau. Graz, 1903, S. 69 ff.

der Octav von Ostern[1]. Das jüngste der Stücke ist das *Regina coeli*; es steht zuerst in Handschriften um 1200. Aus ihrer Verbindung mit Psalm oder Psalmvers wurden diese Antiphonen gelöst, als sie an das Ende der Horae diurnae gestellt wurden, wie Gregor IX. 1239 für das *Salve regina* anordnete[2]. Es gibt aber schon in den Handschriften des 10. Jahrh. derartige Gesänge ohne Psalm oder Psalmvers; so stehen am Ende des Cod. St. Gallen 339 eine ziemlich große Zahl von Antiphonen für die Litania major, ad postulandam pluviam, pro serenitate, ad deducendas reliquias u. a.; ebenso in Cod. Einsiedl. 121 am Ende. Daß diesen Gesängen die Bezeichnung »Antiphone« nur im uneigentlichen Sinne zukommt, ergibt sich schon aus ihren Texten: sie haben fast alle die Form einer Oratio[3].

Überblicken wir die verschlungenen Pfade, welche die Form der Antiphonie vom 4. Jahrh. bis auf die neuere Zeit gegangen ist, so stellt sie sich im wesentlichen als Entwicklung vom Reichtum und kunstreich Ausgebildeten zur Einfachheit dar. Die Wiederholung der Antiphone nach jedem Vers des Psalmes, wie sie in der ersten Zeit der Antiphonie üblich war, schuf eine Struktur von großer ästhetischer Bedeutung, die sich etwa mit der modernen Form des Rondo in Parallele bringen läßt. Noch interessanter wurde diese Struktur, wenn nicht eine Antiphone, sondern mehrere mit den Versen eines Psalms oder Canticums abwechselten; in diesem Falle war durch die Zusammengehörigkeit der Antiphonen dafür gesorgt, daß das Ganze, Psalm und Antiphonen, nicht auseinanderfiel; Denkmäler dieses Stadiums der Antiphonie sind, wie wir sahen, manche Antiphonae ad Evangelium. Beide Formen der Antiphonie zogen den Gebetsdienst der Mönche und Kleriker sehr in die Länge; man sann auf Kürzung, wenigstens für die gewöhnliche Abhaltung des Offiziums. Das Resultat war, daß die Antiphone nur mehr vor und nach dem Psalm gesungen wurde, nicht mehr innerhalb desselben. Diese neue Art der Antiphonie, die ebenfalls der künstlerischen Wirkung nicht entbehrt (wir erkennen in ihr den Typus ABA), wurde für so zweckmäßig befunden, daß sie für das Mittelalter wie die Neuzeit als die Normalform der Offiziumsantiphonie zu gelten hat. Die Gewohnheit, die Antiphone vor dem Psalm nur zu intonieren und erst nach dem

[1] Tommasi, l. c. XI, S. 100.

[2] Bäumer, Breviergesch. 261 und 353.

[3] So lautet eine Antiphona in tempore mortali: *Libera, domine, populum tuum de manu mortis et plebem istam protegat dextera tua, ut viventes benedicamus te, domine.* Cod. Einsiedl. 121, S. 405.

Psalm vollständig zu singen, stammt aus einer Zeit, in der man für künstlerischen Aufbau eines liturgischen Ganzen wenig Verständnis mehr hatte, ganz abgesehen davon, daß die einfache Intonation vor dem Psalm nicht selten keinen logischen Sinn gibt[1]. Eine letzte Entwicklung führte die Antiphonie zu ihrer vollständigen Auflösung, indem ein einfacher Gesang ohne jedes Psalmodische Antiphone genannt wird. Keines von den konstitutiven Elementen der Antiphonie, weder der Wechselgesang noch die Verbindung mit einem Psalm oder Psalmvers, ist hier mehr vorhanden; eine weitere Entwicklung der Antiphonie in dieser Richtung war nicht möglich. Es war ein Glück für den Organismus des Offiziums, daß diese Form nur in einigen Fällen, die eine Ausnahme bilden, ihm einverleibt wurde.

[1] Sie hat die Kenner der Liturgie nie befriedigt: »wozu auch« sagt Tommasi (l. c. XII, 5), »solche abgerissene Phrasen, deren Worte keinen vollständigen Sinn geben, und deren Melodie die Tonart der Antiphone nicht klar hinstellen, nach welcher der Psalm zu singen ist.« Beim Introitus der Messe wird auch noch heute die Antiphone vollständig gesungen, bevor der Psalmvers an die Reihe kommt, an gewöhnlichen wie an Feiertagen. Noch unschöner wirkt es, wenn die Antiphone nach dem Psalm durch Orgelspiel ersetzt wird; da ist jede Spur der Antiphonie verschwunden, und es wäre zu wünschen, daß der Sinn für das liturgisch Schöne allmählich so erstarke, daß man von dieser Erlaubnis keinen Gebrauch machte. Die Form ABA, welche, wie gezeigt, auch dem Alleluja und dem frühmittelalterlichen Gradualresponsorium zugrunde liegt, ist eine derjenigen Typen, die in aller Kunst dazu dienen, organischen Zusammenhang und übersichtliche Einheitlichkeit herzustellen; nach ihr hat der Schöpfer den Leib des Menschen geformt, in dem gleich gebaute Teile den mittlern symmetrisch umschließen. Die Wiederholung hat im liturgischen Gesange, soll derselbe ein Kunstwerk sein, ihre Berechtigung. Sie überflüssig zu erklären, zeugt für keine tiefe Kenntnis der fundamentalen Gesetze der Ästhetik; denn sie beherrscht alle musikalischen Formen.

X. Kapitel.

Die Entwicklung der Offiziumshymnen.

Eine neue Epoche griechischer Hymnographie begann im 7. Jahrh.[1] Ihr Hauptvertreter ist Romanos, dessen Lebenszeit wahrscheinlich in die erste Hälfte des 8. Jahrh. fällt[2]. Er wirkte in Emesa, Berytos und zuletzt in Byzanz. Seine berühmteste Schöpfung war ein Weihnachtshymnus, der in der Kirche und bis ins 12. Jahrh. sogar an der kaiserlichen Tafel mit vielem Pomp vorgetragen wurde. In seinen Gedichten ist die schon in der ältern syrischen Hymnodik auffallende Umgestaltung des klassischen Metrums beendet, die quantitierende Auffassung fast ganz aufgegeben. Zahl der Silben, Akzent und Reim bestimmen den Bau der Verse und ihren Charakter. Vor und nach ihm haben sich als Hymnendichter Verdienste erworben Anastasius von Sinai, der Patriarch Sergius von Konstantinopel, von dem ein Lied zu Ehren der Mutter Gottes noch heute in der griechischen Liturgie feierlich gesungen wird, ferner der Patriarch Sophronios von Jerusalem († 638), zwei kretische Erzbischöfe namens Andreas im 8. Jahrh., der heilige Johannes von Damaskus und Kosmas von Jerusalem aus derselben Zeit u. a. Die Dichtungen dieser letzten zwei Männer entfernen sich freilich von der kernigen Einfachheit des Romanos und gehen auf Mannigfaltigkeit und Künstlichkeit der Form aus. Infolge des Bildersturmes im 8. und 9. Jahrh. ist vieles sehr Alte aus den liturgischen Büchern der

[1] Vgl. darüber Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, 2. Aufl., S. 633 ff.

[2] Er lebte unter einem der beiden Kaiser, die den Namen Anastasius tragen. Der erste regierte 491—518, der zweite 713—716. Danach setzte man ihn in die erste Hälfte des 6. oder 8. Jahrh. Neuerdings scheint man sich für das 8. Jahrh. zu entscheiden. Vgl. Krumbacher in den Abhandlungen der Bayer. Akad. der Wissenschaft 1899, Bd. II, S. 1 ff. Eine weitere Stütze dieser Annahme wäre es, wenn der von St. Gallischen Schriftstellern erwähnte Romanos nicht ein römischer Sänger (was sehr unwahrscheinlich ist), sondern die Personifikation des seit dem 9. Jahrh. in St. Gallen auftretenden Einflusses der byzantinischen Hymnodik wäre. Mehr darüber bei den Sequenzen.

Griechen ausgemerzt worden, und was von den Vätern der griechischen Hymnodik herrührt, ist nicht immer zu entscheiden. Besonders die griechischen Klöster in Italien haben die alten Traditionen mehr aufrecht erhalten, als diejenigen des Orients[1].

Um das Jahr 1000 wurde der schon seit dem 9. Jahrh. namentlich in Byzanz zurückgehenden Kirchendichtung durch die endgültige Kodifizierung der griechischen Liturgie der Lebensnerv zerschnitten. Da auf die liturgische Verwendung neuer Hymnen nicht mehr in dem Maße wie bisher zu rechnen war, kam die Kirchenpoesie ins Stocken. Nur in Süditalien fand sie weitere Pflege bis ins 12. Jahrh., doch haben diese Spätlinge die Geschichte der Liturgie in Byzanz nicht beeinflußt. Dafür nahm aber das musikalische Element des Kirchengesanges nunmehr einen außerordentlichen Aufschwung. Den bisherigen eher einfachen Weisen traten kunstreiche zur Seite, die mit Vokalisen und anderen Elementen des Kunstgesanges mehr, als bisher üblich, durchsetzt waren. Die Geschichte der byzantinischen Notenschrift bestätigt ihrerseits die Umgestaltung des Kirchengesanges.

Die Dichter der griechischen Hymnen waren zugleich Komponisten, wurden daher „Meloden" genannt. Hier wirkte offenbar die Tradition der Antike nach. Die wichtigsten Formen, in denen sie sich aussprachen, sind das Kontakion und die Kanones. Das Kontakion (= Stäbchen) besteht aus 20 und mehr Strophen gleichen Baues mit einer kürzeren Einleitung, einem Prooimion. Nach jeder Strophe wird derselbe Refrain wiederholt. Die Strophen selbst heißen meist Troparion. Diese Form ist für die Dichtungen der Romanos typisch. Die Kanones umfassen 8 bis 9 verschieden gebaute Lieder, von denen jedes wieder mehrere Strophen umfaßte. Diese Art von Hymnenbaues wurde namentlich von Andreas von Kreta, Johannes von Damaskus und Kosmas von Jerusalem gepflegt. Die musikalische Eigenart der byzantinischen Hymnen wird durch den Hirmus bestimmt (εἱρμός). Also heißt die Singweise, nach welcher die verschiedenen Strophen eines Kontakion, die Troparia, zu singen waren. Die Hirmosmelodie wurde oft nur durch einen bloßen Vermerk angegeben. Aufgabe des Sängers war es dann, sie den einzelnen Strophen anzupassen, was sich leicht bewerkstelligen ließ, da diese der Musterstrophe,

[1] Vgl. Bäumer im Kirchenlexikon, Bd. VI, sub Hymnen. Daß allem Anscheine nach die Aufnahme der Schöpfungen der byzantinischen Hymnoden in die Liturgie der Messe deren gesangliches Äußere umgestaltete, insofern die Psalmodie ihre bis dahin unbestrittene Allein- oder Vorherrschaft einbüßte, darüber vgl. oben S. 53.

dem Hirmos, in allem gleich gebaut sein mußten[1]. Die gebräuchlichsten Hirmosweisen wurden in einer besonderen Sammlung vereinigt, dem Hirmologion.

Auch in der lateinischen Kirche[2] fehlte es nicht an begabten Hymnendichtern, welche sich den hl. Ambrosius und seine nächsten Nachfolger zum Vorbilde nahmen. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts blühte Caelius Sedulius, aus dessen Carmen paschale die Liturgie zwei Hymnen schöpfte und bis heute in Ehren hält: *A solis ortus cardine* (Weihnachten) und *Hostis* (heute: *Crudelis*) *Herodes impie* (Epiphanie)[3]. Claudius Mamertus († 473) wurde lange als Verfasser der Hymnen *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* und *Lustra sex qui jam peracta* genannt, welche aber die neueste Forschung dem Venantius Fortunatus zuweist. Auch Papst Gelasius († 496) gehört in diese Reihe; von ihm sagt das Papstbuch, er habe nach dem Vorbild des hl. Ambrosius Hymnen verfaßt[4]. Der Hymnus auf die Apostelfürsten *Aurea luce et decore roseo* (heute *Decora lux aeternitatis auream*) stammt von Elpis, welches die Frau des Boetius gewesen sein soll[5]. Magnus Felix Ennodius, Bischof von Pavia[6] († 521), dichtete Hymnen für die

[1] Über diese Dinge gibt ein Traktat des Zonaras (blühte um 1100) über die Namen εἱρμός, κανών, τροπάριον, ᾠδή authentischen Aufschluß. Vgl. auch W. Christ, über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griechischen Poesie des Mittelalters, in den Sitzungsberichten der bayerischen Akademie der Wissenschaften 1870, II., S. 75—100, und H. Reimann, Zur Geschichte der byzantinischen Musik, in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1889, V., S. 334. Daß der lateinische Kirchengesang von dieser Technik des Hirmos nicht unberührt blieb, wird unten bei den Sequenzen nachgewiesen werden.

[2] Die beste auf alle bekannten handschriftlichen Vorlagen sich stützende Ausgabe der liturgischen Hymnen des Mittelalters lieferten jüngst Dreves und Blume in den Analecta hymnica medii aevi Bd. L und LI. Sie enthält den authentischen Text, soweit er sich bis jetzt feststellen läßt, mit dem handschriftlichen Variantenapparat. Man vgl. auch die populär gefaßte Darstellung Dreves', die Kirche der Lateiner in ihren Liedern, Sammlung Kösel, 1908, die freilich der Hauptsache nach ein Abdruck der biographischen u. a. Notizen ist, die Dreves in Bd. L der Analecta den einzelnen Dichtern widmete. Die oben im Texte vermerkten Varianten aus neuerer Zeit beziehen sich auf die »Korrektur« der Hymnen unter Urban VIII., 1632.

[3] Vgl. die Analecta hymnica medii aevi, Bd. LI, S. 53 ff. Daß der Introitus *Salve sancta parens* aus dem Carmen paschale stammt, ist schon S. 69 erwähnt worden. Über einige andere Verse, die im Offizium Aufnahme fanden, vgl. das letzte Kapitel dieses Buches.

[4] Liber pontificalis, ed. Duchesne I, S. 255.

[5] Vgl. darüber Blume in den Analecta hymnica LI, S. 219. Sicheres läßt sich über die Herkunft des Hymnus nicht feststellen.

[6] Vgl. die Analecta hymnica, Bd. L, S. 61 ff.

mailändische Kirche; wenigstens hat er ihre Heiligen vorzugsweise besungen. Sie sind aber nicht in die mailändischen Hymnensammlungen aufgenommen worden. Die lateinische Liturgie bereicherte Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers[1] (um 600), mit dem Passionshymnus *Pange lingua gloriosi proelium* (heute *lauream*) *certaminis*, seiner Fortsetzung *Lustra sex qui jam peracta* (heute *peregit*), *Vexilla regis prodeunt* und dem Muttergotteshymnus *Quem terra, pontus, aethera* (jetzt *sidera*). Aus seinen Versus *de Resurrectione Domini* hat das Mittelalter einen Prozessionshymnus herausgeschält, der mit dem Refrain *Salve festa dies, toto venerabilis aevo* beginnt und für die Sonntage nach Ostern wie für andere Festtage vielfach nachgeahmt wurde[2]. Auch Gregor dem Großen († 604) wird ein Platz unter den Hymnendichtern eingeräumt. Eine alte irische Überlieferung nennt ihn als Verfasser der Hymnen für die Vespern der Woche, also der Hymnen: *Lucis creator optime*, *Immense caeli conditor*, *Telluris ingens* (seit dem 17. Jahrhundert *alme*) *conditor*, *Caeli Deus sanctissime*, *Magnae Deus potentiae*, *Plasmator hominis Deus* (seit dem 17. Jahrhundert *Hominis superne conditor*). Auch die Nokturnenhymnen der Woche dürften auf ihn zurückgehen, also die Hymnen: *Primo dierum omnium* (heute *Primo die, quo trinitas*), *Noete surgentes vigilemus omnes*, *Somno refectis artibus*, *Consors paterni luminis*, *Rerum creator optime*, *Nox atra rerum contegit*, *Tu trinitatis unitas*, *Summae Deus* (heute *parens*) *clementiae*; ebenso vielleicht noch einige andere[3].

[1] Ebenda, S. 70 ff.

[2] So hat z. B. das von der Plainsong and Mediaeval Music Society herausgegebene Graduale (Cod. Addit. 12194 des Brit. Museums aus dem 13. Jahrh.) Gesänge mit dem Refrain *Salve festa dies* für Ostern, Himmelfahrt, Kirchweih. Andere Hss. haben solche auch für Pfingsten.

[3] Daß Gregor I. Hymnen gedichtet habe, wurde neuerdings von Dreves in der Tübinger Theol. Quartalschrift Bd. 88, 1907, S. 548 ff. bestritten, weil dafür keine älteren Zeugnisse als solche aus dem 16. Jahrh. vorlägen. Vgl. auch Dreves, die Kirche der Lateiner in ihren Liedern, S. 31. Blume wußte aber in den Stimmen aus Maria Laach, Bd. 74, 1908, S. 269 ff. Gregors Autorschaft an den Hymnen für die Vespern der Wochentage durch Zeugen aus dem 15., 14., 13., 12., ja dem 11. Jahrh. zu stützen. Irische Handschriften des 11. Jahrh. (die Libri hymnorum im Trinity College und im Franziskanerkonvent zu Dublin) besagen, daß »Gregor dem Columba die Hymnen der Woche als Geschenk übersandt habe«. Eine Dubliner Handschrift des 14. Jahrh. nennt in demselben Zusammenhang »die Hymnen der Woche, einen Hymnus für jeden Abend in der Woche«. Blume spricht Gregor die Verfasserschaft dieses Zyklus von Vesperhymnen zu, die eine Einheit von 24 Strophen bilden, von denen je 4 Strophen einen Schöpfungstag besingen. Ohne rechten Grund lehnte daraufhin Dreves in der Tübinger Quartalschrift, Bd. 91, 1909, S. 436 ff.

Im 7. Jahrh. verfaßten Hymnen für das spanische Offizium Johannes, Bischof von Saragossa († 631), Isidor von Sevilla († um 635), Conantius, Bischof von Palenzia († 639), Eugenius III., Bischof von Toledo († 658)[1]. Im 8. Jahrhundert blühte Beda Venerabilis († 735), der englische Kirchenhistoriker, der nach seiner eigenen Angabe einen Liber hymnorum diverso metro sive rhythmos verfaßte[2]. Dies Hymnenbuch ist zwar nicht als Ganzes, wohl aber in einer Hymnenausgabe des 16. Jahrh. (in den Hymni ecclesiastici des Cassiander, Köln 1556) auf uns gekommen. Jünger ist Paulus Diaconus, der Geschichtschreiber der Longobarden († 799 als Mönch von Montecasino). Von seinen poetischen Werken[3] lebt der Hymnus *Ut queant laxis resonare fibris* auf den hl. Johannes Baptista noch im heutigen Brevier. Mit einem vollständigen Hymnus ist Paulinus II., Patriarch von Aquileja († 802), darin nicht vertreten[4]. Aus dem wahrscheinlich von ihm stammenden Hymnus *Felix per omnes festum mundi cardines* auf die hl. Petrus und Paulus werden heute noch einige Strophen in veränderter Fassung an Petri Ketten- und Stuhlfeier gesungen: *Petrus beatus catenarum laqueos* (heute *Miris modis repente liber ferrea*) und *Quodcunque vinclis super terram strinxerit* (heute *Quodcunque in orbe nexibus revinxeris*). Die Strophe *O Roma felix* fand in den Hymnus *Decora lux aeternitatis aurea* Eingang. Alcuinus Flaccus, Abt von S. Martin in Tours[5] († 804), der eine liturgisch bedeutsame Tätigkeit entfaltete, kommt für die Hymnenpoesie nicht sehr in Betracht. Noch weniger aber sein Schirmherr und Freund Karl der Große († 814), dem eine unwahrscheinliche und endgültig aufgegebene Überlieferung den Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* zuwies[6]. Ein fruchtbarer Hymnendichter der karolingischen Zeit ist dagegen Theodulphus, Bischof von Orleans († 821)[7]. Von seinen Hymnen wird das legendenumwobene Prozessionslied *Gloria, laus et honor*

---

diese Zeugnisse mit einer Hyperkritik ab, die er selbst bei andern Hymnendichtern (z. B. in den Vorreden von Bd. L der Analecta hymnica) nicht angewendet hat. Vgl. noch Blume in der Analecta hymnica, Bd. LI, S. 281 und 364.

[1] Vgl. die Analecta hymnica, Bd. L, S. 89 ff.

[2] Ebenda S. 96 ff.

[3] Vgl. die Analecta hymnica Bd. L, S. 117 ff. Es ist bekannt, daß dem Hymnus *Ut queant laxis* die Solmisationssilben entstammen, mit denen bis zum 18. Jahrh. die Hexachordtheorie operiert hat.

[4] Vgl. ebenda S. 126 ff.

[5] Vgl. ebenda S. 152 ff.

[6] Chevalier, Poésie liturgique au moyen âge, S. 89, und die Analecta hymnica, Bd. L, S. 194.

[7] Vgl. Analecta hymnica, Bd. L, S. 160 ff.

tibi sit, rex Christi, redemptor noch heute am Palmsonntag gesungen. Unter den poetischen Schöpfungen des Walafrid Strabo, Abt der Reichenau († 849), finden sich auch ein paar Hymnen[1]. Sein *Astra polorum cuncta chorique* mit dem Refrain *Omnipotentem semper adorent* erhielt sich in vielen Gegenden als Quattembergesang. Rabanus Maurus, Erzbischof von Mainz († 856)[2], verfaßte den Himmelfahrtshymnus *Festum nunc celebre* und nach einer allerdings späten Überlieferung den Pfingstgesang *Veni creator spiritus*; ferner den Hymnus auf den hl. Michael *Christe, sanctorum decus angelorum*, den Märtyrerhymnus *Sanctorum meritis inclita gaudia*, vielleicht auch *Tibi Christo, splendor patris.* Der Lyoner Diakon Florus (Mitte des 9. Jahrh.) ist mit keinem seiner Gedichte in der Liturgie vertreten, ebensowenig Godeschalk von Orbais († 869)[3].

Die Hymnen erwarben sich schon früh eine große Beliebtheit, so daß sie die älteren Bestandteile des Offiziums in Schatten zu stellen drohten. Auch müssen manche dem subjektiven Empfinden ihrer Dichter mehr Ausdruck gegeben haben, als der korrekten kirchlichen Lehre. So kam es, daß gegen sie, als einer nicht aus der hl. Schrift gezogenen Gebets- und Gesangsform, sich eine Opposition erhob, die ihren Ausdruck auf dem Konzil zu Braga fand (563), welches sie auf Grund der Bestimmung des Konzils von Laodicea (zweites Drittel des 4. Jahrh.), die nur den hl. Schriften angehörige Texte zum liturgischen Gebrauch zuließ[4], verwarf. Andere Kirchenversammlungen waren den Hymnen günstiger, so die von Agde 506, Tours 567, diese also vier Jahre nach dem Beschlusse von Braga. Immer aber muß die hymnenfeindliche Richtung in Spanien noch bedeutende Vertreter gefunden haben; denn noch 633 nahm das Konzil von Toledo Veranlassung, sich energisch für die Hymnen auszusprechen und die Gegner mit der Exkommunikation zu bedrohen. Dem Vorwurfe, sie seien nicht im Kanon der hl. Schrift enthalten, begegnen die Väter dieses Konzils mit dem Hinweis darauf, daß man dann auch das *Gloria Patri*, *Gloria in excelsis* und viele Lesungen abschaffen müsse[5].

Durch den Vater der lateinischen Hymnodik der mailändischen Liturgie eingefügt, wurden die Hymnen ein populärer Bestandteil des Offiziums überall da, wo man mit Mailand in liturgischer Ver-

[1] Ebenda S. 167 ff.

[2] Ebenda S. 180 ff. und Dreves, hymnologische Studien zu Fortunatus und Raban, München 1907.

[3] Ebenda S. 210 und 219.

[4] Vgl. oben S. 43.

[5] Bäumer, Breviergeschichte S. 327. Gerbert, vet. lit. alem. II, 828.

bindung stand, besonders in Gallien und Spanien. Die Bestimmung der Regel des hl. Benedikt (Kap. 9), die für jede Gebetszeit einen Hymnus anordnet, war ihrer Verbreitung sehr günstig, ebenso ähnliche Vorschriften in den Regeln des Aurelian und Caesarius[1]. Wann sie in die römische Kirche Eingang fanden, d. h. in die Offizien des Säkularklerus, denn die Mönche waren durch ihre Regel zur Pflege der Hymnen angehalten, ist nicht sicher festzustellen. Wenn Päpste, wie Gelasius und Gregor I., Hymnen verfaßten, so sollte man meinen, sie hätten für deren liturgische Verwendung Sorge getragen. Auch der Umstand, daß die Kirche Englands schon im 7. Jahrh. Hymnen kennt[2], spricht für ihren Gebrauch im römischen Offizium des 7. Jahrh., denn in ihren liturgischen Übungen stand die englische Kirche in direkter und mehrmals gekräftigter Abhängigkeit von Rom. Dagegen wissen wir aus Amalar[3], daß das römische Offizium noch in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. keine Hymnen zuließ; auch im Ordo des Kanonikus Benedikt von St. Peter aus der ersten Hälfte des 12. Jahrh. sind sie nicht erwähnt[4]. Daraus müßte man schließen, daß das Offizium des Säkularklerus in Rom im Gegensatz zu den andern lateinischen Kirchen immer nur aus Psalmodie, Lesung und Gebet bestand. Wenn also Rabanus Maurus (Mitte des 9. Jahrh.) die Hymnen als in allen Kirchen des Abendlandes in Gebrauch erklärt[5], so wäre die römische wohl auszunehmen. Das Offizium der päpstlichen Kapelle dagegen, welches sich seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. herausbildete und infolge seiner Adoption durch die Franziskaner im 13. Jahrh. für die weitere Gestaltung des Breviers von ausschlaggebender Bedeutung wurde, räumt den Hymnen bereits diejenige Stelle ein, die sie vom Ausgange des Mittelalters

---

[1] Über die durch Benedikt und die anderen Ordensstifter den einzelnen Gebetszeiten zugewiesenen Hymnen vgl. die Untersuchung von Blume, der Kursus S. Benedicti und die liturgischen Hymnen des 6.—9. Jahrh. (Hymnologische Beiträge III. Heft) Leipzig 1908. Über das Verhältnis der spätern Orden, Zisterzienser, Franziskaner und Dominikaner zu den Hymnen vgl. Blume in der Neuausgabe des Danielschen Thesaurus hymnologicus (Analecta hymnica medii aeri Bd. LII) S. VIIf.

[2] Aldhelm, Bischof von Sherborne († 709), erwähnt in einem Lobgedicht auf die Königstochter Bugge, die eine Kirche errichtet hatte, den Gesang von Hymnen, Psalmen und Responsorien. (Migne, Patr. Lat. LXXXIX, 290.)

[3] Gerbert, vet. lit. alem. II, 828.

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1025 ff.

[5] De instit. cler. II, 49: *cuius celebritatis* (der Hymnen) *devotio dehinc per totius occidentis ecclesias observatur.* (Migne, Patr. Lat. CVII, 362.)

unbestritten besitzen[1]. Danach scheint es, daß sie in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. in die römische Kirche eindrangen. Aber auch dagegen läßt sich geltend machen, daß das Breviarium Curiae Romanae die Hymnen kaum eingeführt haben kann, da eine Bereicherung und Erweiterung des Offiziums der Tendenz dieses Breviers, das in allem Kürze anstrebte, durchaus zuwiderläuft. Und so muß man sich dazu verstehen, die Adoption der Hymnen durch Rom dennoch in eine etwas frühere Zeit zu verlegen. Die ältesten erhaltenen römischen Offiziumsbücher, die den Hymnen Aufnahme gewähren, führen sie aber nicht bei den einzelnen Tagen, zu denen sie gehören, zusammen mit den Antiphonen und Responsorien, sondern am Ende des Buches in einem Anhang. Noch heute aber hat das römische Brevier für die letzten Tage der Karwoche und die Osterwoche keinen Hymnus; in letzterer wird an seiner Stelle das Responsorium *Haec dies* gesungen[2]. Die Breviere von Lyon und von Vienne hatten bis auf die neuere Zeit fast keine Hymnen[3].

Über diese Fragen verbreiten nun die letzten Untersuchungen Blumes[4] ein neues Licht. Blume hat wahrscheinlich gemacht, daß bis zum 9. Jahrh. zwei verschieden geartete Hymnensammlungen

[1] So das aus dem 3. Dezennium des 13. Jahrh. stammende Breviarium sec. consuet. curiae Romanae, ehemals im Besitze des Antiquars Ludw. Rosenthal (Kat. 102, Nr. 540), heute in der Bibliothek des Münchener Franziskanerklosters.

[2] Dies Responsorium wird ursprünglich ein einfacher Versikel mit Antwort gewesen sein, wie es deren im Offizium viele gibt. Schon früh aber begann man denselben als Responsorium prolixum zu singen, was um so leichter zu bewerkstelligen war, als die Messe des Tages denselben Text als Gradualresponsorium besaß. Man nahm also einfach die Melodie aus der Messe ins Offizium herüber. So schreibt das Antiphonar des Hartker (Cod. 391 St. Gallen, S. 38) ausdrücklich R. G. *Haec dies* (= Responsorium graduale) und nicht, wie bei den andern Offiziumsresponsorien, einfach R. Der Ordo des römischen Can. Benedikt (12. Jahrh.) sagt: Versus *Haec dies quam fecit dominus* cantatur sicut Graduale. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1042.)

[3] Gerbert, de cantu I, 253. Interessant ist die Mitteilung Walafrid Strabos (de reb. eccles. 25. Migne, Patr. Lat. CXIV, 956), daß in einigen Gegenden Hymnen auch während der stillen Messe (Missa privata) gesungen wurden; der Patriarch Paulinus von Friaul habe diesen Gebrauch eingeführt. Walafrid fügt hinzu, daß dieser hochverdiente Mann diese Übung nicht ohne triftigen Grund aufgebracht haben könnte. Vgl. Gerbert, de cantu I, 355.

[4] Vgl. Clemens, Blume, der Cursus S. Benedicti und die liturgischen Hymnen des 6.—9. Jahrh. in ihrer Beziehung zu den Sonntags- und Ferialhymnen unseres Breviers (III. Bd. der hymnologischen Beiträge), und die kurze Zusammenfassung der dort gewonnenen Resultate in den Analecta hymnica, Bd. LI, S. XIII ff.

in Gebrauch waren; die eine, die er die altbenediktinische nennt, umfaßt u. a. die Hymnen, welche in den Ordensregeln der hl. Benedikt, Caesarius und Aurelianus von Arles erwähnt sind und in den Klöstern bis um 900 allgemein Geltung besaßen. Es sind ihrer 34. Eine andere Sammlung von 38 Hymnen ist durch die Dokumente irischer Herkunft bezeugt. Ein beiden Listen gemeinsamer Stock wird durch die Hymnen des hl. Ambrosius, zwei Osterhymnen (*Ad coenam agni providi* und *Aurora lucis rutilat*) und den Komplethymnus *Christe qui lux es et dies* gebildet. Um 900 verdrängte die irische Sammlung alle andern Hymnen auch aus den Kirchen und Klöstern des Kontinents und setzte sich überall fest; die altbenediktinische Gruppe verschwand aus den Hymnarien, und die ganze weitere Hymnengeschichte ruht auf der Grundlage der nunmehr Gemeingut gewordenen irisch-englischen Sammlung. Diese kann nun nicht in England oder Irland selbst entstanden sein; ihre Stücke weichen dafür zu sehr von den Hymnen ab, die nachweisbar vom 5. bis 9. Jahrh. daselbst gedichtet wurden, und von denen einige im Antiphonar von Bangor (um 685 geschrieben) überliefert sind. Sie muß auf dem Kontinent hergestellt und durch eine autoritative Persönlichkeit auf dem Inselreich eingeführt worden sein. Verzichteten doch diesen Hymnen zuliebe die Iren auf die Schöpfungen ihrer eigenen Landsleute und sogar ihrer nationalen Heiligen. Nur eine Persönlichkeit, die bei ihnen großes Ansehen genoß, konnte sie dazu veranlassen. Diese Persönlichkeit muß allen Anzeichen nach Gregor der Große gewesen sein. Tatsächlich finden sich auch diejenigen Hymnen darin, die aus andern Gründen (vgl. oben S. 163) ihm zugesprochen werden, die für die Sonn- und Wochentagsvesper. Nunmehr erklärt sich auch, wie diese Sammlung die bis dahin auf dem Kontinent üblichen Hymnen beseitigen konnte. Als Rom um 900 begann, die Hymnen auch in das Offizium des Weltklerus aufzunehmen, war daselbst die Erinnerung an die Tätigkeit Gregors I. noch wach, und die Annahme dieser von Gregor organisierten, zum Teil auch selbst verfaßten Sammlung verstand sich von selbst. Das schloß nicht aus, daß von nun an um den irisch-gregorianischen, seit dem 10. Jahrh. abendländisch gewordenen Kern sich in den verschiedenen Kirchen andere, neue Hymnen ansetzten, so aber, daß jener immer und überall als gemeinsamer Bestandteil erscheint.

Die Hymnen des Ambrosius waren im Gegensatz zu den Schöpfungen der klassischen Dichter im Tone der Volkspoesie gehalten, deren Hauptform, der Versus Saturnius, die älteste Dichtung der Römer beherrschte, seit dem 3. Jahrh. vor Chr. aber gegen

die in Rom eindringenden griechischen Metren hatte zurückweichen müssen und nur noch in der volkstümlichen Dichtung verwendet wurde. Er hat die Form

$$\smile \perp \smile \perp \smile \perp \smile \parallel \perp \smile \perp \smile \perp -$$

wenn er als quantitierender, oder

$$. \prime . \prime . \prime . \parallel \prime . \prime . \prime .$$

wenn er als rhythmisch-akzentuierender Vers aufgefaßt wird[1]. Im erstern Falle besteht er aus einander abwechselnden kurzen und langen, im zweiten aus unbetonten und betonten Silben. Die Cäsur in der Mitte zerlegt ihn in zwei Halbverse von gegensätzlichem Charakter; der erstere ließe sich als Verbindung von Jamben, der zweite als Verbindung von Trochäen erklären. Dementsprechend schrieben die lateinischen Hymnendichter besonders gern im jambischen oder trochäischen Versmaß, denen der regelmäßige Wechsel von betonten und unbetonten (langen und kurzen) Silben den Charakter volkstümlicher Form aufdrückt.

Will man beide Maße mit dem Versus Saturnius in Verbindung bringen, so läßt sich dessen erste Hälfte durch Anfügung einer Silbe zu einer jambischen Dipodie erweitern, und man hat das Schema des Ambrosius:

$$. \prime . \prime . \prime . \prime$$

Aeterne rerum conditor.

Aus der zweiten Hälfte des Saturnius ließe sich das trochäische Gegenbild des jambischen Dimeters entwickeln:

$$\prime . \prime . \prime .$$

Ave maris stella[2].

Auch jambische und trochäische Tripodien und Tetrapodien kommen vor. Selbst in Hymnen, deren äußere Form auf genauer

[1] Die Philologen sind in dieser Frage noch nicht einig. Man vgl. Gleditsch, Metrik, in Ivan Müllers Handbuch der klass. Altertumswissenschaft.

[2] Leider besitzen wir keinen Anhaltspunkt dafür, wem die Verfasserschaft dieses herrlichen Hymnus zuzuerkennen sei. Er findet sich seit dem 9. Jahrh. in deutschen (sanktgallischen u. a.), englischen, italienischen und französischen Handschriften, kann also weder von Robert II. von Frankreich (996—1031), noch vom hl. Bernhard gedichtet sein, wie man gelegentlich annahm. Erst eine Quelle aus dem 17. Jahrh. nennt Paulus Diaconus. Vgl. Blume in den Analecta hymnica Bd. LI, S. 141.

Nachahmung klassischer Vorbilder beruht, drangen aus der Volkspoesie metrische Freiheiten. Im ambrosianischem Hymnus *Creator alme siderum* heißt es:

. ′ . ′ . ′ . ′
Castus amor salvus erit

wo akzentuierte, aber kurze Silben die Stelle und die Rechte von langen erobern. Vielleicht hängen diese Dinge auch zusammen mit der Bekanntschaft, welche die lateinischen Dichter mit der rhythmischen akzentuierenden Poesie der Orientalen machten. Mit Sicherheit zu entscheiden, inwieweit die lateinische Volkspoesie und inwieweit diese neue Auffassung des Verses von Einfluß waren, dürfte schwer sein. Ob man nun die eine oder die andere Entwicklung annimmt, das Endresultat ist die allmähliche Gleichberechtigung der quantitierenden Dichtung, in welcher die Akzente an die langen Silben gebunden sind, und der rhythmischen, die Hebungen und Senkungen, betonte und unbetonte Silben zählt. Im ganzen Mittelalter gehen die metrische, antike und ametrische, rhythmische Dichtungsform nebeneinander her. Letztere ist von Beda Venerabilis folgendermaßen gekennzeichnet: »Rhythmus ist die wohlklingende, nicht auf metrischen Rücksichten, sondern auf der Zahl der Silben beruhende, dem Ohre zusagende Komposition der Worte, wie sie in der volkstümlichen Dichtung üblich ist; vielfach aber wird man auch dort im Rhythmus eine kunstgerechte Anordnung (ratio) wiederfinden[1].« Die Vermischung beider Auffassungen des Verses erkennt man in spätern Hymnen, wie z. B. *Sacris solemniis juncta sint gaudia*, wo antiker Vers und rhythmische Silbenzusammenstellung friedlich einander durchdringen. Auch der Reim gewinnt allmählich an Boden, wofür derselbe Hymnus lehrreich ist. Er ist eine Art Interpunktion für das Ohr. Anläufe dazu gewahrt man schon in einigen Hymnen des Ambrosius, in denen, wieder in Nachahmung der volkstümlichen Dichtung, gelegentlich Verse ähnlich schließen: *Veni redemptor gentium*, *Ostende partum virginis*, *Miretur omne saeculum*, *Talis decet partus deum*, *Non ex virili semine*, *Sed mystico spiramine* aus dem Hymnus *Intende qui regis Israel*. Die antike Scheu vor dem Hiatus verliert sich. Dieser, von den Alten durch die Elision beseitigt, bietet dem Sänger keine Unzuträglichkeit. Im Gegenteil, da die Vokale in der Sprache das musikalische Element bilden, dasjenige, welches sie befähigt, mit dem Ton eine Verbindung zum Gesang einzugehen —

[1] Migne, Patr. Lat. X, 173.

Konsonanten kann man nicht singen — so ist die Aufeinanderfolge von Vokalen nicht unmusikalisch. Ihre durch keine Konsonanten gestörte Verbindung begegnet uns darum auch besonders in den musikalischen Sprachen des Südens, von denen z. B. das Italienische sogar die Diphthonge auflöst. Beim Singen stört der Hiatus durchaus nicht, wohl aber die Elision und Kontraktion. Nach dem Muster alttestamentlicher Lieder sind einige Hymnen abcdarisch angelegt, die erste Strophe beginnt mit A, die zweite mit B, wie z. B. der Hymnus *A solis ortus cardine*, dessen zweite Strophe mit *Beatus auctor saeculi*, die dritte mit *Castae parentis viscera*, die vierte mit *Domus pudici pectoris* beginnt usw.

Die Mehrzahl der in der mittelalterlichen Liturgie verwendeten Hymnen ist gebaut wie die des Ambrosius, in Strophen von je vier jambischen Dimetern. Als jambische Trimeter pflegt man die Verse des Hymnus auf Peter und Paul zu erklären: *Aurea luce et decore roseo.*

Auch trochäische Bildungen sind nicht selten; der Vers besteht entweder aus drei Trochäen, wie im Hymnus *Ave maris stella*, dessen Strophe dies Schema viermal bringt, oder aus vier, wie im Hymnus *Stabat mater dolorosa*; hier besteht die Strophe aus drei Versen, deren letzterem eine Silbe fehlt (katalektischer Schluß): aus acht Trochäen setzt sich der Vers im Hymnus *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* zusammen; er ist katalektisch und kommt dreimal in jeder Strophe vor.

Im sapphischen Versmaß, aus drei elfsilbigen sapphischen und einem fünfsilbigen adonischen Vers bestehend, sind geschrieben Hymnen, wie: *Nocte surgentes vigilemus omnes*, *Christe sanctorum decus angelorum*, und *Ut queant laxis resonare fibris.*

Aus Asklepiadeen und Glykoneen setzen sich die Strophen zusammen in den Hymnen *Inventor rutilis dux bone luminis* und *Sanctorum meritis inclyta gaudia.*

Auch das je einen Hexameter und Pentameter verbindende Distichon kommt vor: *Salve festa dies*, *toto venerabilis aevo* und *Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor.*

Ursprünglich sind, wie wir wissen, die Hymnenmelodien ganz einfach, volkstümlich gewesen[1]. Je mehr aber im Laufe des Mittelalters die Tendenz sich geltend machte, die Menge vom Gesange

[1] Noch zu Beginn des 14. Jahrh. waren die Hymnen im römischen Ferialoffizium syllabisch; *unicam atque facilem habent notam*, sagt Radulph von Tongern, propos. 13. (Gerbert, de cantu I, 340), was durch unsere Handschriften durchaus bestätigt wird.

in der Kirche auszuschließen und denselben allein den Sängern, die dazu angestellt waren, zu überlassen, desto weniger war ein Grund vorhanden, an der alten syllabischen Melodieform unter allen Umständen festzuhalten. Die Sänger strebten natürlich dahin, für die Hymnen besonders der Festtage musikalisch interessante und wirkungsvolle Melodien zu besitzen[1]. Tatsächlich sind denn auch nicht alle Hymnenmelodien des Offiziums in unsern ältesten Handschriften syllabisch, es gibt darunter melodisch ganz ausgewachsene Gebilde, wie die Hymnen ja noch heute vielfach sind. Besonders gilt dies von dem allerdings seltenen Fall, daß die Hymnen an der bevorzugten Stelle der Liturgie, in der Messe, erscheinen, wie der Hymnus *Pange lingua gloriosi* am Karfreitag. Diese Melodie ist schon in den ältesten Manuskripten reich ausgeführt und von syllabischer Fassung weit entfernt; hier verschwinden die metrischen Verhältnisse der Verse zum Teil, und die Gesetze der musikalischen Rhythmik treten an ihre Stelle.

Fast alle Offiziumshymnen des Mittelalters sind in metrischen oder rhythmischen Formen geschrieben. Eine ältere Gattung, deren Bau mehr auf dem die Psalmen und die andern Denkmäler semitischer Poesie bestimmenden Gesetze des Parallelismus der Glieder beruht, tritt etwas in den Hintergrund. Dahin kann man die kleine Doxologie rechnen, das *Gloria Patri*, welches den letzten Versen eines Psalmes angehängt wird (die große Doxologie, das *Gloria in excelsis*, haben wir unter den Meßgesängen figurieren sehen); ferner das *Te decet laus* des Benediktineroffiziums (vgl. S. 42). Hauptvertreter dieser Gattung ist jedoch der sog. ambrosianische Lobgesang, das *Te deum*, welches schon in der Regel des hl. Benedikt erwähnt ist. Die Frage nach der Herkunft dieses aus mehreren verschiedenen Stücken zusammengesetzten Hymnus und seiner ursprünglichen Form ist bisher noch nicht gelöst. Soll man einem der in den Quellen als Verfasser genannten Namen den Vorzug geben, so kann es nur der durch die irische Überlieferung bezeugte Bischof Nicetas von Remesiana in Dazien sein[2]. Die Überlieferung des Textes und der

[1] Ulricus, de ant. Cluniac. Consuet. II., 23, sagt vom Osterhymnus, derselbe sei so einfach, wie diejenigen der gewöhnlichen Tage; er wünscht darum eine reichere Melodie. Gerbert, l. c. I, 511.

[2] Gerade in jüngster Zeit hat sich die Forschung des Te Deum besonders angenommen. Als die hervorragendsten sind die Arbeiten von Burn (Niceta of Remesiana, His lif and works, Cambridge 1905), Cagin (Te Deum ou Illatio? Contribution à l'histoire de l'Euchologie latine à propos des Origines du Te Deum, Solesmes 1906), Morin (Le Te Deum Type anonyme d'anaphore latine préhistorique? Revue Bénédictine 1907 S. 180 ff.) und Patin (Nicetas, Dissertation München 1909). Die Wagschale scheint sich neuerdings endgültig

Melodie in den Offiziumshandschriften legt nahe, den mit *Salvum fac* (V. 22) beginnenden Teil als späteren Ursprunges anzusehen; die Anfangspartie deutet auf jene Zeit hin, in welcher nur die christlichen Blutzeugen kultische Verehrung genossen; außer den Aposteln und Propheten sind wenigstens nur sie genannt; der Confessores, die sich durch heroische Tugenden auszeichneten, ohne ihr Leben für die göttliche Wahrheit zu opfern, wird nicht Erwähnung getan. Aber auch der erste Teil des *Te deum* (V. 1 bis 21) scheidet sich deutlich in zwei verschiedenalterige Schichten. V. 1—13 (bis *Sanctum quoque*) und V. 14—21 (bis *Aeterna fac*). Sie sind melodisch gleich behandelt, und die zweite mündet mit V. 21 in eine feierliche Orationsweise hinein, die eine Zeitlang den Abschluß des ganzen Lobgesanges gebildet hat[1].

Das *Te Deum* gehört zum eisernen Bestand des monastischen Offiziumsgesanges und ist von dem ältesten Offiziumsgesangbuch an, dem gegen Ende des 7. Jahrh. geschriebenen Antiphonar von Bangor[2], bis auf die Gegenwart in den Büchern vermerkt. In Rom war seine Verwendung noch zur Zeit des Amalar (9. Jahrh.) auf die Geburtstage der Päpste beschränkt, wo es aber nicht Glied des Offiziums war[3]. Um die Mitte des 12. Jahrh. jedoch war es in Rom fast in täglichem Gebrauch, wie wir aus dem 11. Ordo des Can. Benedikt von St. Peter erfahren[4]. Man sang es wie einen antiphonischen Psalm, Vers für Vers von den zwei Hälften des Chores abwechselnd[5], eine Vortragsweise, die sich aus seiner Struktur von selbst ergab, und nach der die Melodie geformt wurde. Die Verse von *Per singulos dies* an pflegte man etwas höher zu singen wie die vorhergehenden, wie uns Durandus berichtet[6]. Seine bevorzugte Stelle war der Schluß der 3. Nokturn an Sonn- und Festtagen; dort war es so beliebt, daß es sogar das dritte

auf die Seite des Bischofs von Remesiana zu legen, dessen Ansprüche durch Burn, Morin, Patin u. a. gutgeheißen werden. Über die Frage und ihre Geschichte vgl. die Greg. Rundschau 1907, S. 49ff. und 1909, S. 160 ff.; ebenso die Theol. Revue 1910, S. 112.

[1] Vgl. darüber die Greg. Rundschau 1907, S. 65 ff.

[2] In einer Handschrift der Ambrosiana in Mailand erhalten und veröffentlicht von Muratori im 4. Bd. der Anecdota Ambrosiana (1713) und neuerdings phototypisch als 4. Bd. der Publikationen der englischen Bradshaw-Society (1893).

[3] Migne, Patr. Lat. CV, 1246.

[4] Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1027.

[5] Also ist es in den Hirschauer Konstitutionen vorgeschrieben. Gerbert, de cantu I, 488.

[6] Gerbert, ebenda.

Responsorium verdrängte[1]. Außerdem wurde es bald der allgemein gebräuchliche Hymnus der öffentlichen und feierlichen Danksagung und löste in dieser Verwendung das *Gloria in excelsis* ab. Noch heute kennt es der Kleriker als Teil des Offiziums und das Volk als begeisternden Lobgesang der Gnade Gottes.

Der Bau des Offiziums, des monastischen wie des säkularen, möge durch die folgenden Tabellen veranschaulicht werden, in denen die Gesangstücke des Offiziums vom Weihnachtsfeste aufgestellt sind. Für jenes sind zu Grunde gelegt das Hartkersche Antiphonar, Cod. 390 St. Gallen aus dem 10. Jahrh. und Cod. 12044 der Pariser Nationalbibliothek aus dem 12. Jahrh., für dieses das von Migne (Patr. Lat. LXXVIII) herausgegebene Responsale von Compiègne aus dem 9. Jahrh., das von Tommasi herausgegebene Antiphonar von St. Peter in Rom aus dem 12. Jahrh. (zitiert nach Galliciollis Ausgabe der Werke Gregors des Großen Bd. XI[2]) und eine dem Anfange des 13. Jahrh. entstammende Handschrift eines Franziskanerbreviers »secundum consuetudinem curiae Romanae«[3]. Es wird nicht schwer sein, an der Hand dieser fünf Handschriften sich von dem Unterschied beider Offizien eine zutreffende Vorstellung zu bilden, wie auch von den Verschiedenheiten, die in den Handschriften desselben Offiziums zu finden sind[4]. Die Tabellen werden die Behauptung, daß der Offiziumsgesang im Mittelalter bei weitem nicht so einheitlich gestaltet war wie der Meßgesang, außer Zweifel stellen.

Im einzelnen sei nur hervorgehoben, daß weder das monastische Offizium des 10. Jahrh., noch das säkulare des 9., ja noch des 12. Jahrh. die Hymnen kennt; sie sind erst vermerkt in der Pariser Handschrift des 12. und der franziskanischen des 13. Jahrh. Die monastische Vesper läßt der Antiphone zum Magnificat ein Responsorium vorausgehen und zwar ein prolixum (das heutige Benediktinerbrevier hat ein R. breve); die Handschrift Hartkers hat, obwohl monastischen Ursprungs, 5 Vesperantiphonen.

---

[1] Radulph von Tongern, prop. 12. (Gerbert, l. c. 512.) Vgl. auch die Handschriften des Säkularoffiziums des 12. und 13. Jahrh., aus denen auf den folgenden Seiten das Weihnachtsoffizium mitgeteilt ist.

[2] Dies Antiphonar hat zwei Offizien für das Weihnachtsfest; in den Tabellen ist nur das zweite berücksichtigt, welches demjenigen der andern Bücher mehr entspricht.

[3] Vgl. oben S. 167, Anm. 1.

[4] Selbst die Verse der Responsorien wechseln in den Handschriften.

AD PRIMAS VESPERAS.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker (10. saec.)

Ant. Scitote quia prope est.
Rex pacificus magnificatus est.
Magnificatus est rex pacificus.
Orietur sicut sol.
Levate capita vestra.
Resp.[1] Sanctificamini, filii Israhel. ℣. Ecce dominus.

In Evangelio.

Ant. Dum ortus fuerit.

Ad Crucem.

Ant. O Hierusalem civitas.
Ave Maria.

Cod. Paris. 12044 (12. saec.)

Ant. Levate capita vestra.
Scitote quia prope est.
Completi sunt dies.
Ecce completa sunt omnia.
Resp. Judea et Hierusalem. ℣. Constantes estote.
℣. Gloria Patri.

Hymn. Veni redemptor gentium.
℣. Tecum principium. ℟. In die virtutis.

In Evangelio.

Ant. Bethlem, non es minima.

[1] Eine spätere Hand vermerkt zwischen den Zeilen das ℟. Judaea et Hierusalem mit dem ℣. Constantes und die Ant. Cum erat desponsata.

B. Officium saeculare.

Responsale Gregorianum (9. saec.)	*Antiphonarium Tommasi (12. saec.)*	*Brev. Curiae Romanae (13. saec.)*
Ant.[1] Judaea et Hierusalem. Hodie scietis, quia veniet. Crastina die delebitur. Exspectetur sicut pluvia. Crastina die erit vobis. ℣. Tanquam sponsus. ℟. Dominus procedens.	Ant. Judaea et Hierusalem. Crastina erit. Hodie scietis, quia. Crastina die delebitur. Magnificatus est. ℣. Hodie scietis. ℟. Et mane videbitis.	Ant. Rex pacificus. Magnificatus est. Completi sunt. Scitote, quia prope est. Levate capita vestra.
		Hymn. Christe redemptor omnium. ℣. Crastina die. ℟. Et regnabit.
In Evangelio.	In Evangelio.	In Evangelio.
Ant. Dum ortus fuerit.	Ant. Dum ortus fuerit.	Ant. Dum ortus fuerit.

[1] Die Handschrift gibt für diese Vesper keine eigenen Antiphonen an, weil sie alle den Laudes der Vigil von Weihnachten entnommen wurden.

INVITATORIUM ET IN PRIMO NOCTURNO.

A. Officium monasticum.

INVITATORIUM.

Cod. Hartker.	*Cod. Paris.*
Ant. Christus natus est nobis.	Ant. Christus natus es nobis.
Ps. Venite exsultemus.	Ps. Venite exsultemus.
	Hymn. Christe redemptor omnium.

In Primo Nocturno.

Ant. Dominus dixit ad me.	Ant. Dominus dixit ad me.
Tanquam sponsus dominus.	Tanquam sponsus.
Elevamini, portae aeternales.	Natus est nobis hodie.
Diffusa est gratia.	Diffusa est gratia.
Rex omnis terrae deus.	Verbum caro factum est.
Suscepimus deus.	Suscepimus deus.
Resp. Hodie nobis coelorum rex.	Resp. Hodie coelorum rex.
℣. Gloria in excelsis.	℣. Gloria in excelsis.
Hodie nobis de coelo.	Hodie nobis de coelo.
℣. Gloria in excelsis.	℣. Gloria in excelsis.
O regem coeli.	O magnum mysterium.
℣. Domine audivi.	℣. Domine audivi.
Descendit de coelis.	Quem vidistis.
℣. Tanquam sponsus. ℣. Gloria patri.	℣. Dicite quidnam.
℣. Tanquam sponsus.	

B. Officium saeculare.

INVITATORIUM.

Responsale gregorianum.	*Antiphonarium Tommasi.*	*Breviarium Curiae Romanae.*
Ant. Christus natus est nobis. Ps. Venite exsultemus.	Ant. Christus natus est nobis. Ps. Venite exsultemus.	Ant. Christus natus est nobis. Ps. Venite exsultemus. Hymn. Christe redemptor.

In Primo Nocturno.

Ant. Dominus dixit ad me. Tanquam sponsus. Diffusa est gratia. ℣. Tanquam sponsus.	Ant. Dominus dixit ad me. Tanquam sponsus. Diffusa est gratia. ℣. Tanquam sponsus. ℟. De thalamo suo.	Ant. Dominus dixit ad me. Tanquam sponsus. Diffusa est gratia. ℣. Tanquam sponsus. ℟. Dominus procedens.
Resp. Hodie nobis coelorum rex. ℣. Gloria in excelsis. Hodie nobis de coelo. ℣. Gloria in excelsis. Descendit de coelo. ℣. Tanquam sponsus.	Resp. O regem coeli. ℣. Domine audivi. Hic est dies. ℣. Natus est nobis. Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.	Resp. Hodie nobis coelorum rex. ℣. Gloria in excelsis. Hodie nobis de coelo. ℣. Hodie illuxit. Quem vidistis. ℣. Dicite quidnam.

IN SECUNDO NOCTURNO.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.	*Cod. Paris.*
Ant. Orietur diebus domini.	Ant. Orietur diebus domini.
Veritas de terra.	Veritas de terra.
Homo natus est.	Ipse invocabit.
Ipse invocabit me.	Laetentur coeli.
Laetentur coeli.	Beatus venter.
Notum fecit dominus.	Notum fecit.
Resp. Quem vidistis. ℣. Dicite quidnam.	Resp. Beata viscera. ℣. Dies sanctificatus.
O magnum mysterium. ℣. Domine audivi.	Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.
Beata dei genitrix. ℣. Ave Maria.	Beata dei genitrix. ℣. Beata quae.
Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.	Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium.

B. Officium saeculare.

Responsale gregorianum.	*Antiphonarium Tommasi.*	*Breviarium Curiae Romanae.*
Ant. Suscepimus deus. Orietur in diebus domini. Veritas de terra.	Ant. Suscepimus deus. Orietur in diebus. Veritas de terra. ℣. Natus es nobis. ℟. Qui est Christus.	Ant. Suscepimus deus. Orietur in diebus. Veritas de terra. ℣. Speciosus forma. ℟. Diffusa est.
Resp. Quem vidistis. ℣. Natus est nobis. O magnum mysterium. ℣. Domine audivi. Beata dei genitrix. ℣. Ave Maria.	Resp. Congratulamini mihi. ℣. Castae parentis. Continet in gremio. ℣. Virgo dei genitrix. Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium.	Resp. O magnum mysterium. ℣. Ave Maria. Beata dei genitrix. ℣. Beata quae. Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.

IN TERTIO NOCTURNO[1].

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.	*Cod. Paris.*
Ant. In principio et ante saecula. Verbum caro factum est. Natus est nobis hodie.	Ant. Parvulus filius.
Resp. Beata viscera. ℣. Ave Maria. Congratulamini mihi. ℣. Castae parentis. Beata et venerabilis. ℣. Domine audivi. Verbum caro factum est. ℣. Puer natus Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium. Benedictus qui venit. ℣. Lapidem. Hic qui advenit. ℣. Ecce advenit. Continet in gremio. ℣. Maternis vehitur. Confirmatum est cor. ℣. Domus pudici. Nesciens mater virgo. ℣. Ave Maria.	Resp. Congratulamini mihi. ℣. Beatam me. Verbum caro factum. ℣. In principio erat. Descendit de coelo. ℣. Tanquam sponsus[2]
Te Deum laudamus.	Te Deum laudamus.
Interrogatio: Quid regna poli. Responsio: Nunc puerum.	

[1] Cod. Hartker überschreibt: Super III. Cantica, Cod. Paris: ad Cantica.

[2] Daran schließen sich noch Prosen an, die hier ausgelassen sind, weil sie nicht ursprünglich zum Officium gehören.

B. Officium saeculare.

Responsale gregorianum.

Ant. Ipse invocabit me.
Laetentur coeli.
Notum fecit dominus.

Resp. Sancta et immaculata. ℣. Benedicta tu.
Beata viscera Mariae. ℣. Ave Maria.
Ecce agnus dei. ℣. Hoc est testimonium.
Benedictus qui venit. ℣. Lapidem quem.
Congratulamini mihi. ℣. Beatam.
℣. Castae parentis.
Beata et venerabilis. ℣. Domine audivi.
Continet in gremio. ℣. Virgo dei genitrix.
Confirmatum est. ℣. Domus pudici.
Nesciens mater. ℣. Ave Maria. ℣. Beata viscera.
O regem coeli. ℣. Domine audivi.
In patre manet. ℣. Tanquam sponsus.
Te laudant angeli. ℣. Ipsum genuisti.
Verbum caro factum est. ℣. Omnia per ipsum.
Hodie dominus ex utero. ℣. Hodie saeculorum.
Hic est dies. ℣. Natus es nobis.
Hic qui advenit. ℣. Ecce advenit.
Ecce advenit dominator. ℣. Et factus est.

Antiphonarium Tommasi.

Ant. Ipse invocabit me.
Laetentur coeli.
Notum fecit dominus.
℣. Verbum caro. ℟. Et habitavit.

Resp. Verbum caro factum est.
℣. Gloria in excelsis.
Benedictus qui venit. ℣. A domino.
Te Deum[1].

Breviarium Curiae Romanae.

Ant. Ipse invocabit me.
Laetentur coeli.
Notum fecit.
℣. Ipse invocabit.
℟. Pater meus.

Resp. Beata viscera. ℣. Dies sanctificatus.
Verbum caro. ℣. Omnia per ipsum.
Te Deum.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Parvulus filius.

In Evangelio.

Ant. Gloria in excelsis.

Ad Crucem.

Ant. Hodie Christus natus est.
Pastores dicite.

Cod. Paris.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Nato domino angelorum.
Resp. Benedictus qui venit. ℣. Lapidem.

Hymn. A solis ortus cardine.
℣. Verbum caro. ℟. Et habitavit.

In Evangelio.

Ant. Gloria in excelsis.

Responsale gregorianum.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Facta est cum angelo.
Angelus ad pastores.
Parvulus filius.
℣. Benedictus qui venit.

In Evangelio.

Ant. Gloria in excelsis.
Ecce advenit dominator.
Dum medium silentium.
Virgo verbo concepit.
Nesciens mater virgo.
Beatus venter.
Verbum caro factum est.
Natus est nobis hodie.
Virgo dei genitrix.
Ecce de quo Joannes.
Beata mater.

Antiphonarium Tommasi.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Ecce advenit dominator.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
℣. Puer natus est. ℟. Filius datus est.

In Evangelio.

Ant. Gloria in excelsis.
Parvulus filius.
Puer natus est nobis.
Verbum caro factum est.
Natus est nobis.
Christum natum positum.
Pastores dicite.

Breviarum Curiae Romanae.

Ant. Quem vidistis.
Genuit puerpera.
Angelus ad pastores.
Facta est cum angelo.
Parvulus filius.
Hymn. A solis ortus cardine.
℣. Notum fecit dominus, alleluia. ℟. Salutare suum, alleluia.

Ad Benedictus.

Ant. Gloria in excelsis.

PER HORAS.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker[1].

Ant. Lux orta est.
Virgo hodie fidelis.
Hodie natus est nobis.
Gaudeamus omnes fideles.

Cod. Paris.

Ant. Lux orta est.
Hodie intacta virgo.
Gaudeamus omnes fideles.
Virgo hodie fidelis.
℣. Puer natus est. ℟. Et filius.

B. Officium saeculare.

Responsale gregorianum[2].

Ad Tertiam.

℟. Verbum caro. ℣. Et habitavit.
℣. Ipse invocavit.

Ad Sextam.

℟. Notum fecit. ℣. Salutare.
℣. Verbum caro.

Ad Nonam.

℟. Revelabitur gloria. ℣. Et videbit.
℣. Notum fecit.

Antiphonarium Tommasi.

Breviarium Curiae Romanae.

Ad Primam.

℟. Christe fili dei vivi. ℣. Qui natus.

Ad Tertiam.

℟. Verbum caro.

Ad Sextam.

℟. Notum fecit.

Ad Nonam.

℟. Viderunt omnes.

[1] Cod. Hartker überschreibt: Ad Cursus.

[2] Das Responsale Greg. hat weder Prim noch Komplet. Die für die andern Horae angegebenen Stücke sind sämtlich Responsoria brevia, ebenso wie die des Breviarium Curiae Romanae. Die Antiphonen wurden aus denjenigen der Laudes gewählt. Aus diesem Grunde vermerkt sie auch das Antiphonar des Tommasi nicht.

A. Officium monasticum.

Cod. Hartker.

Ant. Tecum principium.
Redemptionem misit.
Exortum est.
Apud dominum.
De fructu.

Resp. Verbum caro. ℣. Puer natus.

In Evangelio.

Ant. Hodie intacta virgo.

Cod. Paris.

Ant. Tecum principium.
Redemptionem misit.
Exortum est.
Apud dominum.

Resp. Virgine cum palma. ℣. Haec tua Christe.
℣. Gloria Patri.
(per hebdom.) Verbum caro factum. ℣. Et vidimus. ℣. Gloria Patri.

In Evangelio.

Ant. Hodie Christus natus est.

B. Officium saeculare.

Responsale gregorianum.	*Antiphonarium Tommasi.*	*Breviarium Curiae Romanae.*
Ant. Tecum principium.		
Redemptionem.		
Exortum est.	dieselben.	dieselben.
Apud dominum.		
De fructu.		
V. Verbum caro.	V. Notum fecit. R. Salutare.	
		Hymn. Christe redemptor omnium.
		V. Notum fecit. R. Salutare.
In Evangelio.	In Evangelio.	In Evangelio.
Ant. Lux orta est.	Ant. Gloria in excelsis.	Ant. Hodie Christus natus est.
Virgo hodie fidelis.	Virgo hodie fidelis.	
Gaudeamus omnes fideles.		
Hodie Christus natus est.		
Hodie intacta.		
Magnum nomen domini.		

XI. Kapitel.

Fixierung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges. Gregor der Große († 604).

Die Entwicklung der römischen Liturgie und des dazu gehörigen Kirchengesanges, die in den vorigen Kapiteln bis zum Ende des Mittelalters und darüber hinaus ausführlich behandelt wurde, stellt sich trotz aller Mannigfaltigkeit keineswegs als eine auf das Ganze sich erstreckende Umgestaltung, sondern nur als die Anpassung eines fertig vorliegenden Organismus an neue Verhältnisse und Bedürfnisse dar. Sie hat eine liturgisch-musikalische Ordnung zur Voraussetzung, die in allem Wesentlichen fixiert ist, und bezieht sich immer nur auf deren Teile, nicht auf das Gebäude, in welchem die verschiedenen Formen wirken. Nunmehr, wo das Resultat der kirchengesanglichen Bewegung des Mittelalters in seiner Fülle vor uns ausgebreitet liegt und wir die Eigenart der musikalischen Formen sowie ihre Verbindung mit den die Liturgie zusammensetzenden Riten kennen gelernt haben, können wir der Frage näher treten, wer das großartige Gebäude aufgerichtet und der in einem Jahrtausend sich abspielenden Entwicklung die Bahn gewiesen hat.

Im allgemeinen wird die Anregung zu liturgischen Ordnungen in Rom meist von den Päpsten ausgegangen sein. Von Papst Hormisdas (514—523) heißt es, er habe seine Kleriker in den Psalmen unterrichtet[1]. Ob diese Notiz auch auf die Psalmodie auszudehnen ist, ist nicht gesagt, abgesehen davon, daß ihre Richtigkeit überhaupt nicht kontrolliert werden kann. Sonst haben wir über eine kirchengesangliche Tätigkeit von Päpsten des 5. und 6. Jahrh. nur noch ein Dokument, den anonymen Bericht eines fränkischen Mönches, der sich in Rom aufgehalten und Erkundigungen über die Ausbildung der Liturgie und des liturgischen Ge-

[1] Liber pontif. I, 269 (ed. Duchesne): *clerum composuit et psalmis erudivit.*

sanges eingezogen hatte[1]. Er drückt sich jedoch nur ganz allgemein aus und bedient sich für alle Päpste, von denen er spricht, fast derselben Worte, so daß er und seine Gewährsmänner kaum mehr wie eine vage Kunde von den Vorgängen gehabt haben können. Aus diesem Grunde ist es geboten, seine Erzählung nur insoweit anzunehmen, als sie sich durch andere Quellen stützen läßt.

Der Anonymus behauptet, »daß der hl. Papst Damasus mit Unterstützung des hl. Priesters Hieronymus die liturgische Ordnung von Jerusalem in die römische Kirche eingeführt habe«. Daß Papst Damasus (366—384) seine Fürsorge der römischen Liturgie zugewendet habe, ist eine uralte Tradition. Wie wir sahen, bezeugt kein Geringerer als Papst Gregor der Große, daß der Allelujagesang durch Damasus auf Veranlassung seines liturgischen Beraters, des Hieronymus, der römischen Messe eingefügt worden sei. Von seinem Aufenthalt in Bethlehem her war Hieronymus mit den liturgischen Übungen des Orients wohl vertraut. Bekannt ist die ebenfalls auf des Damasus Veranlassung durch Hieronymus besorgte Verbesserung des Textes der hl. Schrift, die Damasus noch kurz vor seinem Tode 383 dem offiziellen Gebrauch übergab. Wie S. 26 bemerkt, ist es nicht unmöglich, daß das auch von orientalischen Bischöfen beschickte Konzil zu Rom 382 den Römern die Bekanntschaft mit der antiphonischen Psalmodie vermittelte. Wenn diese Vermutung richtig ist, dann bedeutet der Pontifikat des Damasus den Beginn der glorreichen Geschichte des römischen Kirchengesanges. Einige Liturgiker haben sogar die Behauptung aufgestellt, daß Damasus die römische Liturgie in ihrem ganzen Umfange geregelt habe[2], ähnlich wie die erste Organisation der mailändischen auf Ambrosius, der griechischen auf Basilius zurückgeführt wird.

»Nach ihm, sagt unser Anonymus, hat der Papst Leo (440 bis 461) einen Gesang für das Kirchenjahr eingerichtet und hervorragende liturgische Werke verfaßt; wer sie nicht alle ohne Ausnahme annimmt und verehrt, der sei im Banne.« Was hier gesagt ist, läßt sich, soweit der Gesang in Betracht kommt, nicht nachprüfen, da kein anderes Dokument darüber vorhanden ist.

»Hierauf hat der Papst Gelasius (492—496) in gleicher Weise einen Gesang für das ganze Kirchenjahr, wie auch kanonische (liturgische) Schriften verfaßt, nachdem sehr viele Priester am Sitze

[1] Anonymus de prandiis monachorum, qualiter monasteriis in Romana ecclesia constitutis est consuetudo. Vgl. die Textausgabe in Battifols Histoire du Bréviaire, S. 348.

[2] Also Probst, die ält. röm. Sakramentarien und Ordines. Münster 1892, S. 82, und Bäumer, Geschichte des Breviers 139.

des hl. Apostels Petrus zusammengekommen waren.« Mit dieser in Rom unter dem Vorsitz des Papstes tagenden Versammlung von Geistlichen wird das Konzil unter Damasus gemeint sein. Von einer kirchengesanglichen Wirksamkeit des Gelasius wird sonst nichts berichtet, wohl aber verdankt die Meßliturgie ihm nachhaltige Impulse. Wenigstens ist nach ihm das Sakramentar benannt, welches vor Einführung der gregorianischen Liturgie in Rom und Gallien im Gebrauch war[1]. Es wäre nicht unmöglich, daß mit seiner Einrichtung irgend eine Organisation des Kirchengesanges zusammenhinge. Sicher gab es schon vor den Reformen Gregors in Italien, wie in Spanien und Gallien einen liturgischen Gesang, der dann von dem gregorianischen verdrängt wurde, wie das gelasianische Missale von dem gregorianischen.

Weiter nennt unser Autor die Päpste Symmachus (498—514), Johannes (523—526) und Bonifazius (530—532); jeder von ihnen habe einen Gesang für das ganze Jahr (cantus annalis oder cantilena anni circuli) hergestellt. Bei ihrer kurzen Regierungsdauer ist es wenig glaublich, daß diese Päpste sich direkt mit der Organisation des Kirchengesanges abgegeben haben.

Als vorletzter Papst wird Gregor der Große erwähnt, dem wieder »ein berühmter Gesang für das ganze Kirchenjahr« zugeschrieben wird, als letzter Papst Martin (649—653). Zum Schlusse macht der Autor noch einige Äbte als Verfasser eines Cantus annalis namhaft, Catalenus, Maurianus und Virbonus. Von den beiden ersten wird berichtet, sie seien Äbte bei St. Peter gewesen. Dies ist ganz bemerkenswert; denn aus den Klöstern bei St. Peter rekrutierte sich vorzugsweise die gregorianische Gesangschule.

Kern der Aussage des fränkischen Mönches wird sein, daß die Päpste von Damasus an sich um die Ausbildung der römischen Liturgie verdient machten und daß, nachdem Messe und Offizium in ihren Grundlagen geordnet waren, die päpstlichen Sänger auch den Kirchengesang ordneten und normierten. Fast drei Jahrhunderte umfaßte diese Entwicklung, die Zeit von 366—650. Es wäre von Wichtigkeit, über Lebenszeit und Wirksamkeit der Äbte von St. Peter näheres zu erfahren. Wenn sie mit Gregor gleichzeitig wären, so würde dies mit der Tradition harmonieren, welche die Ordnung des römischen Kirchengesanges diesem Papst zuschreibt.

Diese Tradition bezieht sich auf eine der bedeutungsvollsten Phasen der Choralgeschichte und erheischt eine ausführlichere Behandlung.

---

[1] Probst, l. c., S. 143 ff.

A. Die gregorianische Frage.

Eine mehr wie tausendjährige Überlieferung lautet dahin, daß diejenige Ordnung des Meß- und Gebetsdienstes, sowie des dazu gehörigen Gesanges, die im Mittelalter vom 7. Jahrh. an die andern verdrängte und in allem Wesentlichen noch heute in Geltung ist, auf Gregor I. zurückgehe, der 590—604 Papst war. Sie findet ihren sprachlichen Ausdruck in Bezeichnungen, wie »gregorianisches Sakramentar«, die im Mittelalter sehr oft gebraucht wurde, »Officium gregorianum«, besonders aber »Antiphonarium gregorianum« oder »S. Gregorii«, womit die Sammlung der liturgischen Gesänge gemeint ist, und »gregorianischer Gesang«. Nach der Tradition geht so die heutige römische Liturgie namentlich in ihrer gesanglichen Grundlage auf Gregor I. zurück.

Während des Mittelalters hat niemand die Überlieferung in Zweifel gezogen. Dies geschah zum ersten Male durch Pierre Gussanville 1675[1]. Ein halbes Jahrhundert später bezog sie Georg von Eckhart[2] (1729) auf Gregor II. (715—731). In unserer Zeit wurde die Frage von neuem in einem der Tradition ungünstigen Sinne durch Gevaert behandelt, der sich ebenfalls für Gregor II. oder Gregor III. (731—741) aussprach. Seine Schrift[3] erregte Aufsehen und veranlaßte andere Forscher, mit dem Resultate ihrer Studien hervorzutreten. Besonders die Benediktiner, mit Morin[4] und Cagin[5] an der Spitze, erhoben sich zum Schutze der Tradition, die für sie wie eine Ordensangelegenheit war; weiter Brambach[6] und Frère[7]. Gevaert verteidigte seine Position in der Vorrede zu

---

[1] Gussanville gab 1675 die Werke Gregors heraus. Über seine Stellung zur gregorianischen Tradition vgl. Tommasi, l. c. XI. praef. 11.

[2] De rebus Franciae orientalis. Würzburg 1729, S. 718.

[3] Les origines du chant liturgique de l'église latine. Gand 1890 (deutsch von H. Riemann, Leipzig 1891).

[4] Les véritables origines du chant grégorien 1890. (Revue bénédictine, Maredsous, dann als selbständige Schrift ebenda und im selben Jahre herausgegeben. Deutsch von P. Elsässer, Paderborn 1892.)

[5] Un mot sur l'Antiphonale Missarum, Solesmes 1910. Cagins Ordensgenosse, Dom Mocquereau, suchte in der Paléographie Musicale, tome IV p. 204, die überlieferte Meinung durch den Nachweis des sog. Kursus außer Zweifel zu stellen.

[6] Gregorianisch, Leipzig 1895 (2. Aufl. 1901), und in einem interessanten, mit logischer Schärfe die ganze Frage behandelnden Aufsatz De origine cantus gregoriani theses XX im Freiburger (i. B.) kathol. Kirchensänger 1896, Nr. 7.

[7] In der Introduktion der Ausgabe des Graduale Sarisburiense, London 1894.

seinem großen Choralwerke[1]. Auf seine Seite haben sich seither Forscher von Bedeutung nicht mehr gestellt, während die traditionelle Annahme namentlich durch P. Coelestin Vivell[2], Wyatt[3] und Gastoué[4] gestützt wurde.

Daß Papst Gregor I. das Sakramentar redigiert hat, bezeugen die mittelalterlichen Autoren, so der hl. Aldhelm († 709), Papst Hadrian I. (772—795), Alcuin[5] und viele andere. Darum heißen die Meßbücher, die unter Pippin und Karl dem Großen ins Frankenland eingeführt wurden, gregorianische Sakramentare im Gegensatz zu den frühern, gelasianischen.

Gregors Meßordnung bezog sich nicht auf die stillen Messen, die *Missae peculiares*, welchen nach wie vor auch in Rom das gelasianische Sakramentar zugrunde gelegt wurde. Dieses bestand, jedenfalls der bequemen Handhabung wegen, aus drei getrennten Teilen, dem *Proprium de Tempore*, dem *Proprium de Sanctis* und den *Missae* und *Orationes communes*. Aus diesen drei Büchern stellte Gregor für die Zwecke des römischen Stationswesens ein einziges zusammen[6]. Das *Sacramentarium gregorianum* ist demnach auf die Stationsfeierlichkeiten zugeschnitten und paßt ursprünglich nur für diese; erst später wurde es in Gallien auch für außerrömische Verhältnisse umgearbeitet. Der Stationsdienst war in Rom der gemeinschaftliche offizielle Gottesdienst und wurde in einer vorher rechtzeitig angekündigten Basilika oder sonst einer Kirche

[1] La Melopée antique dans le chant de l'église latine. Gand 1895.

[2] Der greg. Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition. Graz 1904.

[3] E. G. P. Wyatt, St. Gregory and the gregorian Music. London 1904.

[4] Les Origines du Chant Romain. Paris 1907.

[5] Migne. Patr. Lat. CI, 266 ff. Auf das gregorianische Sakramentar bezieht sich, was Papst Hadrian I. sagt: *Sed et sancta catholica et apostolica ecclesia ab ipso sancto Gregorio Papa ordinem missarum, solemnitatum, orationum suscipiens* etc. (Migne, Patr. Lat. XCVIII, 1252). Ein Menschenalter früher sagte Egbert, Bischof von York (732—766) in seiner Institutio catholica: *Nos autem in Ecclesia Anglorum idem primi mensis jejunium, ut noster didascalus Gregorius in suo Antiphonario et Missali libro per Paedagogum nostrum Augustinum transmisit ordinatum et rescriptum* (Migne, Patr. Lat. LXX, 441). Warum gerade in England die Tradition, daß Gregor I. der Verfasser des Meßbuches sei, lebendig war, erklärt sich daraus, daß Gregor I. den Augustinus mit 40 Mönchen zur Evangelisierung Englands aussandte und ihm die nötigen liturgischen Bücher mitgab. Wie wir früher gesehen, bezeugt Gregor in seinen Schriften selbst, daß er in der Messe Änderungen bezüglich des Kyrie und Alleluja vorgenommen habe. Es gehören diese eben zu seiner Meßorganisation. Er brauchte nur über diese Einzelheiten sich zu äußern, weil er ihrethalben angegriffen war.

[6] Johannes Diaconus, vita Gregorii II, 17 (Migne, Patr. Lat. LXXV, 94).

feierlich abgehalten. Die andern Kirchen der Stadt ließen sich durch Abgesandte dabei vertreten. Das Volk pflegte sich in einer andern Kirche zu versammeln und zog nach einem kurzen Gebet in feierlicher Prozession und unter Gesang und Gebet zur Stationskirche, um dem vom Papst oder seinem Stellvertreter gefeierten Amt beizuwohnen[1]. Diesen Ritus hat Gregor einer Neuordnung unterzogen und aus gelasianischen, gelegentlich auch aus neuen Bestandteilen die Messen zusammengestellt, die für den Stationsdienst erforderlich waren[2].

Auch die Einrichtung des Offiziums wird demselben Papste zugeschrieben. Der aus persönlicher Kenntnisnahme an Ort und Stelle mit den römischen Übungen wohl vertraute Amalar (erste Hälfte des 9. Jahrh.) nennt Gregor »den hervorragenden Ordner des klerikalen Offiziums«. Ihm schreibt er die Organisation der Psalmodie des Offiziums zu[3]. Sein Zeitgenosse Hildemar bezeugt die Existenz dieser Tradition in Norditalien[4]. Die ältesten Offiziumshandschriften tragen daher den Namen des Papstes an der Spitze[5]. Von seinen Hymnen war schon die Rede (S. 168). Endlich sei schon hier vorausgenommen, daß der Schatz an Melodien, welcher den Grundstock des römischen Offiziumsbuches bildet, sicher um 600 vorhanden war; daraus folgt, daß die Ordnung des Offiziums selbst nicht jünger sein kann, als Gregor I. Man hat später gewisse Änderungen daran vorgenommen; geradeso aber, wie wir trotz der seither eingeführten Feste heute immer noch das Missale und

---

[1] Vgl. oben S. 75.

[2] Vgl. den Artikel Sakramentar im kirchl. Handlexikon. Jüngst hat Dom Wilmart in der Revue Bénédictine 1909 S. 291 ff. die Hs. von Montecasino für die älteste und reinste Fassung des Sacramentarium gregorianum erklärt; sie ist um 700 geschrieben.

[3] Mabillon, Vetera Analecta. Paris 1723, 93; (Morin, l. c. 18): *quorum Gregorius inter cactera quibus provexit ecclesiam, clericalis officii maximus extitit institutor.* Und nachher: *necdum tamen tum temporis* (S. Benedicti) *totus ordo psallentium in Psalterio et Antiphonario ad liquidum in ordinem redactum fuerat, quod postea Gregorius Papa . . . studiosissime ordinavit institutione S. Spiritus.* Und wieder: *nec vituperandi sunt, sed potius laudandi, qui gregorianum tenent morem.*

[4] Hildemar (c. 840), der den größten Teil seines Lebens in Mailand und Brescia zubrachte, sagt in seiner Erklärung der Benediktinerregel: *Maxime eum b. Gregorius, qui dicitur Romanum officium fecisse, regulam Benedicti laudavit.* Morin-Elsässer, l. c. 13.

[5] So dasjenige, welches Migne Patr. Lat. LXXVIII abgedruckt ist, das St. Gallische Antiphonar des Hartker, Cod. 390—391 u. a. Vgl. auch Bäumer, Breviergeschichte S. 203 ff.

Brevier des Konzils von Trient besitzen, ebenso ist das mittelalterliche römische Offizium das gregorianische.

Mittelalterliche Messe und Offizium sind mit Gesang reich ausgestattet; nach der Tradition ist es ebenfalls Gregor, der die Gesänge der Messe und des Offiziums nicht verfaßte, aber ihre Sammlung veranstaltete oder veranstalten ließ. Diese Überlieferung hat nichts Unwahrscheinliches; denn eine Organisation des Kirchengesanges war die notwendige Folge der liturgischen Maßnahmen des Papstes. Gregorianisches Sakramentar und Gesangbuch bedingen sich gegenseitig. Die liturgische Ordnung war ohne die des Gesanges unvollständig, da es eine feierliche Messe oder ein feierliches Offizium ohne Gesang damals so wenig wie heute gab. Im Mittelalter waren zudem die liturgischen Sänger in innigere Beziehung zum Altare gestellt, als später. Feierliche und stille Messe unterscheiden sich heute nur durch größern Aufwand von Zeremonien und Gesang. In beiden ist der Geistliche verpflichtet, die Gesangstücke zu beten; es ist gleich, ob ein Chor sie außerdem noch singt oder nicht. Es gilt dies sogar von den am Altare von einem andern als dem Zelebranten gesungenen Stücken, wie das Evangelium u. a. Anders war es im frühern Mittelalter. Nicht allein hatten die Gesangstücke ihren Platz nur in der feierlichen Messe — die stille Messe kannte ursprünglich keinen Introitus, kein Offertorium usw. —, sie gehörten dem Sängerchore als Eigentum an und standen nicht im Sakramentar, die begleitenden so wenig wie die Sologesänge; bei letzteren hörten alle, auch der Zelebrant, zu, so daß die hl. Handlung stille stand. Dem mittelalterlichen Gesangchor sind in hervorragender Weise liturgische Funktionen übertragen; in gewissem Sinne teilen sich Zelebrant und Gesangchor in die hl. Handlung, da jedem Aufgaben übertragen sind, die ihm eigen und nicht von dem andern zu verrichten sind. Eine eigene liturgische Arbeit leistet der Sängerchor heute nicht mehr; er ist mehr äußerlich der hl. Feier beigegeben, als in sie organisch verwachsen. Was die Sänger leisten, gilt gewissermaßen am Altare nicht als vollwertig, da der Zelebrant immer die Gesangstexte zu beten hat.

Bei dieser intimen Verbindung von Altar und Gesangchor ist es selbstverständlich, daß die Reform der Liturgie eine solche des liturgischen Gesanges nach sich zog, und selbst ohne das Zeugnis der Autoren wäre man fast gezwungen, die gesangliche Organisation aus der liturgischen abzuleiten[1]. Indessen ist die gregorianische

[1] Den Zusammenhang von Sakramentar und Antiphonar hat besonders Brambach in dem Aufsatze des kath. Kirchensängers sehr energisch betont.

Tradition durch äußere und innere Zeugnisse wohl gestützt. Das bekannteste ist die Aussage des Johannes Diaconus, der um 870 das Leben des großen Gregor schrieb. Sein für die liturgischen Lesungen im Offizium bestimmter Text[1] besagt, daß Gregor den Cento Antiphonarius kompiliert und die Schola Cantorum, die berühmte Gesangschule in Rom, gegründet oder neuorganisiert und ihr zwei Häuser geschenkt habe. Zur Zeit des Johannes bewahrte man noch mehrere Andenken an seine Tätigkeit für die

Wann der Gebrauch aufkam, daß der Zelebrant auch in der stillen Messe die Gesangstexte rezitierte, ist nicht leicht zu sagen. Sicher hängt er mit der Adoption des gregorianischen Meßbuches für die Missa privata zusammen. Schon die Konstitutionen des Wilhelm von Hirschau (11. Jahrh.) schreiben im 86. Kap.: *De missa privata, quomodo sit cantanda*, i. e. *legenda*, vor: *inde missam incipiens totum cantum, qui ad eum pertinet, pro edicto patrum nostrorum magis legit in directum, quam audeat cantare.* (Migne, Patr. Lat. CL, 1015.) Die Bezeichnung cantare wird ganz allgemein auch von der Missa privata gebraucht; vgl. Gerbert de cantu I, 355. Das Übergangsstadium von der gesungenen feierlichen Messe mit Beteiligung der Schola Cantorum bis zur stillen Messe wird durch die zahlreichen Handschriften des Missale plenarium veranschaulicht, die alles enthalten, was am Altare zu beten, zu lesen und vom Chore zu singen war, also den Text der Orationen, Präfationen, Lektionen usw., sowie die Gesänge mit den aufgezeichneten Melodien. Man muß sich fragen, für wen dieses merkwürdige, oft in handlichem Format auftretende Buch bestimmt war. Ich glaube, daß es darauf nur eine Antwort geben kann. Als der römische Ritus der feierlichen Messe auf die Messe übertragen wurde, die ohne den Apparat der Sänger usw. vollzogen werden mußte, übernahm der Zelebrant auch die Obliegenheiten, die in der feierlichen Messe den Lektoren und Sängern auferlegt waren. Er sang also am Altare den Introitus, das Graduale, die Epistel, das Evangelium usw. Denkmäler dieses liturgischen Zustandes sind eben die Plenarien. Auf die Dauer aber konnte derselbe sich nicht halten, und man gelangte von selbst dazu, die Gesänge nicht mehr zu singen, sondern begnügte sich mit der Rezitation ihrer Texte. Damit wurde die Aufzeichnung der Gesänge in den Meßbüchern nach ihren Melodien überflüssig; es genügte ihr Text. Das ist dann die Praxis des modernen Missale geblieben. Das Missale plenarium ist daher die notwendige Durchgangsstufe von den alten liturgischen Büchern des Sacramentarium, Lectionarium, Antiphonarium bis zum heutigen einheitlichen und ungeteilten Missale.

[1] Vita S. Gregorii Magni, II, 6. (Migne, Patr. Lat. LXXV, 90): *Deinde in domo domini more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem, cantorum studiosissimus, nimis utiliter compilavit. Scholam quoque cantorum, quae hactenus eiusdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit; eique cum nonnullis praediis duo habitacula, scilicet alterum sub gradibus basilicae beati Petri apostoli, alterum vero sub lateranensis patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus eius, in quo recubans modulabatur, et flagellum ipsius, quo pueris minabatur, veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur.*

Schola, insbesondere das authentische Antiphonar, das authentische Exemplar des Gesangbuches. Gevaert hat das Zeugnis des Johannes Diaconus als unglaubwürdig abgelehnt, weil es fast 300 Jahre nach Gregors Tode geschrieben ist. Es ist wahr, daß der Biograph Gregors einmal eine Erzählung über die Schicksale des gregorianischen Gesanges in Deutschland, Frankreich und England anekdotenhaft zugunsten der römischen Sänger wiedergegeben hat. Hier ist Johannes das Opfer der Sänger geworden, die er um Auskunft angegangen hatte. Sonst aber macht sein Werk einen durchaus andern Eindruck[1]. Er sagt selbst, er habe auf Befehl Johannes VIII. (872—882), dem es gewidmet wurde, die Lebensumstände des Heiligen aus dem päpstlichen Archiv entnommen und sich immer daran gehalten. Johannes Diaconus ist kein Aufschneider; auf jeden Fall geht aus seinem Berichte hervor, daß um das Jahr 870 die römische Schola Cantorum ihre Existenz auf Gregor I. zurückdatierte und demselben die Herstellung des liturgischen Gesangbuches zuschrieb. Wäre der Biograph Gregors der einzige, der uns in der Angelegenheit Mitteilungen macht, so könnte man allerdings sagen, Johannes habe auch hier nur Legenden geboten. Es gibt aber ältere Zeugen für das Werk des Papstes, und Johannes Diaconus hat nichts erfunden. Papst Leo IV. (847—855) spricht in einem Briefe an den Abt Honóratus, der in der Nähe von Rom amtierte, von dem gregorianischen Gesang wie von einer über allen Zweifel erhabenen Tatsache. Er tadelt den Adressaten, daß er nicht den von Papst Gregor herrührenden und fast überall gesungenen Gesang akzeptiere und auch in andern liturgischen Dingen nicht dem durch Gregor festgestellten Ritus folge. In diesem Schreiben[2] ist die Tradition des apostolischen Stuhles niedergelegt,

[1] Brambach, Gregorianisch, S. 14 ff.

[2] Morin-Elsässer, l. c., S. 8, dessen Darstellung ich im wesentlichen folge: Die Worte des Papstes lauten: *Res una valde incredibilis auribus nostris insonuit . . . id est cum dulcedinem Gregoriani carminis cum sua, quam in ecclesia traditione canendi legendique ordinavit et tradidit, in tantum perosam habeatis, ut in omnibus in huiusmodi ratione non tantum ab hac proxima sede, sed et ab omni pene occidentali ecclesia . . . dissentiatis. Quae cunctae ecclesiae cum tanta aviditate et amore arduo praedictam traditionem Gregorii acceperunt . . . Qui plane sanctissimus papa Gregorius . . . edidit et sonum iam dictum . . . Idcirco sub excommunicationis interpositione praecipimus, ut nequaquam aliter quam et S. papa Gregorius tradidit et nos tenemus, in modulatione et lectione peragatis.* Dies ist meines Wissens das erste Mal, daß der Ausdruck »Carmen gregorianum« (gregorianischer Gesang) gebraucht wird; es ist interessant, daß ein Papst ihn im Munde führt.

der in der Person Leos IV. den mit dem Banne bedrohte, der sie in Abrede stellte[1]. Einem solchen Zeugnis wird man eine besondere Bedeutung nicht absprechen können.

Aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh. ist die gregorianische Tradition bezeugt durch Walafrid Strabo (807—849), der Gregors liturgische und gesangliche Reformen in einem Atem nennt[2], und seinen Zeitgenossen Amalar, der besonders lebhaft für das Werk Gregors eintritt[3]. Es darf hier aber nicht übergangen werden, daß Amalars Zeitgenosse, Agobard, Bischof von Lyon, das Antiphonar Gregor I. abspricht. Vielleicht veranlaßte ihn seine systematische Opposition gegen Amalar dazu[4].

Aus der ersten Hälfte des 8. Jahrh. stammt das Zeugnis des Bischofs Egbert von York (732—766), der vom Liber Antiphonarius redet, den Papst Gregor I. dem Augustin mitgab, als er ihn zur Christianisierung Englands aussandte[5].

Der Historiograph der englischen Kirche endlich, der um 670 geborene Beda Venerabilis, nennt verdiente Männer, deren Sorge dem Kirchengesang zugetan war. Von Putta, dem 688 gestorbenen Bischof von Rochester, rühmt er die Kenntnis des römischen Ge-

---

[1] Probst, die ältesten röm. Sakramentarien und Ordines. S. 302.

[2] *Traditur denique beatum Gregorium, sicut ordinationem missarum et consecrationem, ita etiam cantilenae disciplinam maxima ex parte in eam, quae hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse, sicut et in capite Antiphonarii commemoratur* (Migne, Patr. Lat. CXIV, 948). Diese Notiz bezieht sich auf die Meßgesänge; eine zweite auf die des Offiziums: *Ordinem autem cantilenae diurnis seu nocturnis horis dicendae beatus Gregorius plenaria creditur ordinatione distribuisse* (Migne, l. c. CXIV, 956). Auch hier sucht Gevaert abzuschwächen, indem er sich an die Worte *traditur, creditur* klammert, es handle sich nur um eine Legende. Dann aber ist auch die Meßreform Gregors eine solche; denn das Wort traditur bezieht sich auch auf sie. Wohin käme man mit der Kenntnis der Geschichte überhaupt, wenn alles als Sage angesehen werden müßte, was »überliefert wird«.

[3] Vgl. oben S. 193. Sonderbarerweise ist aus vielen Handschriften seiner Werke alles, was für den gregorianischen Ursprung der römischen Liturgie und des Gesanges spricht, von den Feinden des immer und überall den römischen Usus proklamierenden Mannes, von der Lyoner Schule des Agobard und Florus, ausgemerzt worden, die ihre ältern Gebräuche nicht aufgeben wollten. Nur wenige Handschriften haben den ungekürzten Text.

[4] Agobard sagt in seinem liber de correctione Antiphonarii (Migne, Patr. Lat. CIV, 336): *Verum quia Gregorii praesulis nomen titulus praefati libelli praetendit et hinc opinione sumpta putant eum quidam a beato Gregorio ... compositum.*

[5] In der schon erwähnten Stelle seiner Schrift de institutione catholica; vgl. S. 192, Anm. 5.

sanges, den er von den Schülern des hl. Gregor erlernt hatte[1]. Derjenige Gregor, von dem hier die Rede ist, kann nicht Gregor II. sein; denn dieser kam erst lange nach Puttas Tod auf den päpstlichen Thron (715). Unter Bischof Acca von Hexham († 709) wirkte ein Sänger Maban, der »von den Nachfolgern der Schüler Gregors im Gesange unterrichtet worden war«[2]. Die Beweiskraft dieser Notizen Bedas wird freilich je nach dem Sinne des Ausdruckes »Schüler des hl. Gregor« eine verschiedene sein. Versteht man darunter Gesangschüler des Papstes, dann stützen sie die gregorianische Überlieferung; sind aber damit nur die Missionare gemeint, die Gregor zur Bekehrung Englands ausschickte, so ist man nicht gezwungen, sie in Beziehung zu einer kirchengesanglichen Wirksamkeit Gregors zu setzen. Der Vollständigkeit halber sei auch das Epitaph des Papstes Honorius I. († 638) genannt[3], das seine Meisterschaft im Kirchengesange hervorhebt und ihn, wenn auch nicht direkt in diesem Zusammenhange, für einen würdigen Nachfolger Gregors erklärt.

Unanfechtbare äußere Zeugnisse tun demnach dar, daß spätestens um 700 Gregor I. eine kirchengesangliche Tätigkeit zugeschrieben wurde. Mit dem Zeugnisse Egberts halte man zusammen, daß Gregors Hymnen erst durch irische Quellen des 11. Jahrh. belegt sind, ihm aber dennoch neuerdings auf Grund durchdringender Erforschung des Quellenmaterials zugeschrieben werden (vgl. S. 168). Solange daher nicht neue und durchschlagende Quellen und Argumente dagegen vorgebracht werden, darf die gregorianische Tradition als eine wohl verbürgte geschichtliche Tatsache gelten.

Die liturgische Reform Gregors betraf übrigens nur die römische Kirche; er dachte nicht daran, eine für die ganze Kirche geltende Ordnung zu schaffen. Erst in der Karolingerzeit wurde die Zentralisation der Liturgie und des Kirchengesanges in Angriff genommen, und zwar waren es nicht Päpste, die darin vorangingen, sondern weltliche Machthaber, Pippin und Karl der Große. In Italien, sogar in der Nähe von Rom, bestand der bisherige Gesang weiter; erst nach und nach vermochte der neue römische sich die Kirchen

---

[1] Beda Venerab., Hist. Eccles. IV, 2 am Ende: *maxime autem modulandi in ecclesia more Romanorum, quem a discipulis b. Papae Gregorii didicerat, peritum.* (Migne, Patr. Lat. XCV, 175.)

[2] Ebenda XCV, 270: *qui a successoribus discipulorum b. Papae Gregorii in Cantia fuerat cantandi sonos edoctus.*

[3] Gastoué, Origines du Chant Romain S. 93. Honorius ist *divino in carmine pollens* genannt und 11 Zeilen später heißt es von ihm: *Namque Gregorii tanti vestigia iusti Dum sequeris cupiens meritumque geris.*

Italiens zu erobern, wie aus dem Schreiben Leos IV. hervorgeht. Es ist natürlich, daß die ältesten Zeugnisse für die organisatorische Tätigkeit Gregors auf dem Gebiete der Liturgie und des Kirchengesanges aus englischen und fränkischen Quellen fließen. Die Angelsachsen wurden noch zu seinen Lebzeiten, die Franken unter Pippin und Karl damit bekannt gemacht.

B. Der Antiphonarius Cento.

Mit diesem Worte bezeichnet Johannes Diaconus das von Gregor herstammende Gesangbuch. »Antiphonar« bedeutet das kirchliche Gesangbuch im allgemeinen, da in ihm die Antiphonen den größten Platz einnehmen. »Cento« ist ein Ausdruck des Volkslateins und hat den Sinn von »Flickwerk, Zusammenstellung, Kompilation«. Demnach bedeutet Antiphonarius Cento das kompilierte, aus verschiedenen Teilen zusammengesetzte Kirchengesangbuch. Ein solcher Ausdruck in dem Munde des Johannes Diaconus muß sehr auffallen. Wäre dieser wirklich ein Aufschneider oder nur leichtfertiger Nachbeter von Märchen, die man ihm aufgebunden, so müßte man glauben, er würde den Papst Gregor wenigstens für den Komponisten des Kirchengesanges erklären. Das tut er aber nicht, er gibt seinem Helden ein viel geringeres Lob, indem er von ihm nur sagt, er habe die Gesänge zu einem Cento zusammengestellt; von einer direkt kompositorischen Tätigkeit sagt er nichts. Das spricht für die Wahrheit des Berichtes, den er aus der Tradition der römischen Sänger geschöpft hat.

Bedeutsam aber ist der Umstand, daß das gregorianische Antiphonar tatsächlich ein Cento ist. Es ist nicht ein Werk aus einem Guß, das von Anfang bis zu Ende von einer Grundidee beherrscht wird, sondern eine Zusammenstellung, und läßt noch heute die verschiedenen Schichten erkennen, die in ihm über- und durcheinander gelagert sind. Sie ergeben sich aus der Analyse unserer ältesten Handschriften.

Das authentische Antiphonar, von dem Johannes Diaconus erzählt, ist noch nicht aufgefunden worden. Unsere ältesten Handschriften des liturgischen Gesanges mit musikalischen Zeichen datieren aus dem 9.—10. Jahrh. Für das Meßgesangbuch haben wir allerdings Handschriften aus dem 8. Jahrh. Eine stammt aus dem Kloster Rheinau und befindet sich heute in der Kantonalbibliothek Zürich[1];

[1] Das Rheinauer Graduale nimmt die ersten 13 Blätter des Cod. XXX der Zürcher Kantonsbibliothek ein. Es beginnt mit dem Verso des ersten

eine andere ist das Graduale von Monza, welches aber nur die Sologesänge während der Messe enthält und demnach ein Cantatorium ist[1]. Auffälligerweise haben beide Handschriften keine Notenzeichen, sondern nur die Texte[2]. Wenn wir nun nicht mehr im

Blattes; leider ist hinter Blatt 12 eine Lücke. Blatt 12 schließt mit der Angabe des Graduale *Protector noster aspice deus* von der Dom. XII. post Oct. Pent. und Blatt 13 beginnt mit den Worten *templi habens thuribulum* des Offert. am Tage der Dedicatio S. Michaelis. Es fehlen also die Texte des Offert. und der Comm. von Dom. XII und alle Texte der Dom. XIII, XIV, XV, XVI, XVII post Oct. Pent. einschließlich des Introitus, Graduale und des Anfangs des Offertoriums vom Feste des hl. Michael; außerdem wahrscheinlich noch die Texte der Quatembertage des September. Auch noch hinter Blatt 13 fehlt wenigstens ein Blatt, da Blatt 13 im Verso mit der Angabe des *All. Qui sanat* der Dom. XXIII post Oct. Pent. schließt. Hält man die Handschrift mit den andern ältesten Gesangbüchern zusammen, so bemerkt man leicht, daß sie eine Kürzung eines römischen Originals darstellt. Nur ein paar Heiligenfeste figurieren darin, alle andern sind beiseite gelassen. Ich habe das Original mit der Wiedergabe bei Gerbert, Monumenta liturg. Aleman. I, 362 ff. verglichen und kann folgende Versehen Gerberts korrigieren: *a)* Im Offert. *Benedictus es domine* (Dom. in Quinquag.) steht der Anfangspassus *Benedictus es domine, doce me justificationes tuas* zweimal. Gerbert (l. c. S. 372) hat ihn nur einmal abgedruckt, wohl weil er ein Versehen des allerdings nicht immer sorgfältigen Schreibers annahm. *b)* Gerbert (S. 376) gibt zum Intr. *Oculi mei* (Dom. 3. in Quadr.) keinen Psalmvers an; in der Handschrift steht aber deutlich zu lesen: *psalm. Ad te domine. c)* Im ℣. *Liberator meus* des Graduale *Eripe me domine* (Dom. 5. in Quadrag.) hat die Handschrift die Worte *iracundis: ab insurgentibus*, die Gerbert (S. 379) druckt, nicht. *d)* Zur feria 4. der Karwoche schreibt Gerbert hinter dem Intr. *In nomine domini:* ℣. *seu psalmus.* In der Handschrift steht nur: ℣. *e)* Die Psalmversangabe *Domine probasti me* zum Osterintroitus hat Gerbert (S. 383) klein gedruckt, wie die Zusätze aus einem Graduale des 12. Jahrh. von St. Blasien, mit denen er seine Ausgabe der Rheinauer Handschrift durchsetzt hat. Sie stehen aber in Grad. Rheinau. *f)* Im Intr. *Jubilate deo omnis terra* (Dom. 2. p. Oct. Paschae) hat Gerbert am Ende vor den beiden letzten *Alleluia* ausgelassen: *date gloriam laudi eius, alleluia. g)* Intr. *Factus est dominus* (Dom. 2. p. Oct. Pent.) schließt in der Handschrift: *Salvum me fecit quoniam voluit me*, nicht, wie bei Gerbert zu lesen: *salvum me fac propter misericordiam tuam. h)* Im Grad. *Fuit homo missus a deo* (Vigil. S. Joannis Bapt.) beginnt der Vers, wie in allen Handschriften, mit *Ut testimonium*, nicht schon mit *Hic venit*, wie Gerbert (S. 390) im Anschluß an die spätere Einteilung geschrieben hat.

[1] Abgedruckt von Tommasi, l. c. XII, S. 214.

[2] Ob aus dem Fehlen der Tonzeichen ein Schluß auf das Alter der Neumen als liturgischer Tonzeichen im Abendland gezogen werden darf? Gelänge es einmal, die Übernahme der Neumen in Rom für eine Zeit nachzuweisen, die später ist als Gregor, so müßte freilich der Zusammenhang dieses Ereignisses mit der Feststellung der Melodien selbst und je nach der Lösung dieser Frage eventuell auch untersucht werden, ob die »gregorianische Tradition« zu revidieren ist.

Besitze des authentischen Antiphonars Gregors sind, so sind wir dennoch imstande, dasselbe aus den ältesten Handschriften, die auf uns gekommen sind, zu rekonstruieren, indem wir alle Bestandteile hinwegnehmen, die erst nach Gregor in die Liturgie aufgenommen worden sind. Eine derartige Arbeit ist möglich und geschichtlich zu rechtfertigen unter der Voraussetzung, daß der gregorianische Gesang bis ins 9.—10. Jahrh., die Zeit unserer ältesten Handschriften mit Tonzeichen, nicht wesentlich verändert wurde. Das geht aber wohl aus dem angeführten Schreiben des Papstes Leo IV. hervor, der die damals in Rom gebrauchten Gesänge in einem amtlichen Schreiben auf Gregor I. zurückführt, was eine bedeutsame Änderung im 7. und 8. Jahrh. ausschließt.

Was die Meßgesänge angeht, so hat Walter Howard Frère eine Rekonstruktion des gregorianischen Gesangbuches aus einer Handschrift des Britischen Museums aus dem Anfang des 13. Jahrh. vorgenommen[1]. Die Untersuchung der Texte des nach Abzug der nachweisbar spätern Zusätze bleibenden gregorianischen Kernes ist sehr lehrreich. Da die Gesänge des Ordinarium Missae sich anders entwickelt haben, wie die wechselnden des Proprium, zuerst auch gar nicht dem Sängerchor übertragen waren, so muß man sie in den ältesten Handschriften nicht suchen. Sie standen auch nicht im Antiphonar Gregors. Weiter waren in demselben das Temporale, welches wir heute *Proprium de Tempore* nennen, und das Sanctorale, das heutige *Proprium de Sanctis*, miteinander verbunden. Jedes Heiligenfest stand in dem Buche an der Stelle, die ihm nach dem Laufe des Kirchenjahres zukommt, also zwischen den Festen des Herrn. Vom 12. Jahrh. an hat man die Heiligenfeste vom Temporale getrennt und als eigenen Bestandteil aufgestellt. Noch heute bezeugen die Missalien und Gradualien, wie die entsprechenden Bücher für das Offizium, die ursprüngliche Vermischung beider Teile; denn die Trennung ist nicht streng durchgeführt worden. Die Feste des hl. Stephanus, der unschuldigen Kinder und des hl. Johannes Evangelista stehen im *Proprium de Tempore*, die meisten andern Heiligenfeste aber im *Proprium de Sanctis*. Auch ein *Commune Sanctorum* gab es um 600 nicht; für jedes Heiligenfest waren die Gesänge eigens angedeutet oder ganz ausgeschrieben, je nachdem sie schon im vorhergehenden Teile des Buches aufgezeichnet waren oder nicht. Erst seit dem 12. Jahrh. hat die häufige Wie-

[1] In der Einleitung zum Graduale Sarisburiense. Das Studium der Frèreschen Abhandlung gibt einen Einblick in eine Menge von für die Geschichte der Liturgie und des liturgischen Gesanges sehr wichtigen Fragen.

derkehr derselben Texte und Melodien dazu geführt, das Commune einzurichten, indem man für die Heiligenklassen, die Apostel, Martyrer, Konfessoren usw., die Gesänge zusammenschrieb, so daß bei jedem einzelnen Heiligen einer dieser Klassen nur mehr ein Hinweis auf das Commune nötig war, falls er nicht eigene Gesänge besaß[1].

So war das gregorianische Meßgesangbuch einteilig und die Gesänge dem Laufe des Kirchenjahres entsprechend geordnet, geradeso, wie es die St. Galler Handschrift 339 ist, aus welcher im Anhang dieses Buches die Gesangstexte zusammengestellt sind.

Der Centocharakter des römischen Meßantiphonars tritt offen zutage, sobald man die Texte einer nähern Betrachtung unterzieht. Der älteste Bestandteil des Buches ist gebildet durch die Feste zu Ehren der Heilstatsachen des Evangeliums und der ältesten römischen Heiligen. Für sie wählte man aus den hl. Schriften, besonders aus den Psalmen, Texte, die eine direkte Beziehung auf das Fest zuließen; man vgl. die Texte für Ostern, Pfingsten, Weihnachten, die Feste der hl. Peter und Paul, des hl. Johannes Baptista. Feste nichtrömischen Ursprunges haben die Texte der Kirche, aus der sie stammen; so ist der Introitus *Gaudeamus omnes* vom Feste der hl. Agatha aus der sizilischen Kirche, von welcher der Kult dieser Martyrin ausging, herübergenommen[2]. Stammt das Fest aus der griechischen Kirche, so hat es Gesänge, deren Texte aus dem griechischen übersetzt sind (vgl. S. 50). Die Ungleichheit der

[1] Die Vigilmesse der Apostel ist ursprünglich die Nachtmesse des hl. Johannes Evangelista; für die Messe des Tages gaben die Messen der hl. Simon und Juda, wie die von Peter und Paul Stücke her. Die Gesänge für die Messen der Evangelisten stammen mit Ausnahme des Graduale aus der Messe des hl. Matthäus. Das Commune unius Martyris setzt sich zusammen vornehmlich aus Stücken, welche die Nachtmesse des hl. Johannes Baptista, die Messen der hl. Vincentius, Valentinus und Vitalis, Georgius, Gorgonius lieferten. Das Commune plurimorum martyrum ist aus den Messen der hl. Innocentes, Felix und Adauctus, Fabian und Sebastian, Hippolytus, Cyriacus, Johannes und Paulus, Gervasius und Protasius, Nereus und Achilles, vielleicht auch aus denen der hl. Cyrinus, Processus und Martinianus, Marcellinus und Petrus, Timotheus und Symphorianus geschöpft. Das Commune unius Confessoris et Pontificis stammt besonders aus den Messen der hl. Sylvester, Marcellus und Sixtus, dasjenige unius Confessoris und Abbatis aus der Messe des hl. Eusebius, das Commune der hl. Jungfrauen endlich aus den Messen der hl. Maria am 1. Januar, der hl. Potentiana, Sabina, Agnes und Caecilia. Die Tabellen im Anhang dieses Buches enthalten alles Material, um diese Aufstellung der Entstehung des Commune zu prüfen.

[2] Vielleicht ist dieser Text auch eine Übersetzung aus dem Griechischen. Vgl. oben S. 68.

Textzusammenstellung wird in die Augen springend, wenn man die einzelnen Gesangsarten miteinander vergleicht. Für einige Messen sind alle Texte derselben Quelle entnommen, so die Texte der Muttergottes-Messe am 1. Januar dem Psalm 44, die des ersten Fastensonntags dem Psalm 90; das ist aber die seltene Ausnahme. Die Regel ist, daß die Texte einer und derselben Messe verschiedenen Ursprunges sind.

Stellen wir zunächst die Resultate der früher vorgenommenen Untersuchungen über die Herkunft der Meßtexte in Cod. 339 zusammen, so ergibt sich folgende Tabelle:

Die Meßgesänge im Codex St. Gallen 339:

	Dem Psalter entnommen	Andern Büchern der hl. Schrift entnommen	Nicht aus der hl. Schrift	Zusammen
Introitus . . .	102	41	6	149
Gradualien . .	104	13	1	118
Alleluja	70	14	11	95
Tractus	17	3	—	20
Offertorien . .	82	16	4	102
Communionen.	64	80	3	147
	439	167	25	631

Von den 631 Meßgesängen sind die Texte für 606 aus der hl. Schrift genommen, und für 439 aus dem Psalter. So ist die Bibel auch im Mittelalter das liturgische Gesangbuch geblieben, und in besonderm Maße kommt diese Bezeichnung dem Psalter zu. Verschwindend ist demgegenüber die Zahl der andern Texte. Das Übergewicht der hl. Schriften verstärkt sich, wenn man diejenigen Messen außer acht läßt, die nachweislich erst nach Gregor eingeführt wurden, so die Messe der hl. Dreifaltigkeit, die aus dem 9. Jahrh. stammt, und die der Dedicatio. Letztere Messe ist die einzige, deren Gradualtext nicht biblisch ist, und so haben wir das interessante Resultat, daß in dem Gesangbuch, wie es aus der Hand Gregors hervorging, alle ältern Sologesänge der Messe ohne Ausnahme, Gradualien wie Tractus, biblische Texte haben. Bis auf Gregor durfte dem liturgischen Solisten in der Messe nur die Bibel in die Hand gegeben werden. Diese Tatsache bestätigt nicht nur die Verwandtschaft, die früher zwischen Graduale und Traktus behauptet worden ist, sie lehrt auch, und das ist für uns

von Bedeutung, daß die Auswahl der Solotexte der Messe nach einheitlichem Plane und in Befolgung einer feststehenden Tradition getroffen wurde. So bilden in dem gregorianischen Cento Antiphonarius die Sologesänge, Gradualien und Tractus, eine besondere, in sich geschlossene Gruppe.

Wesentlich verschieden von dieser ältesten Schicht sind die Reihen der übrigen Meßgesänge. Sie sind nach andern Gesichtspunkten ausgewählt. Wie im einzelnen dargelegt wurde und aus obiger Tabelle hervorgeht, sind die nichtbiblischen Texte schon etwas zahlreicher; auch treten die andern Bücher der hl. Schrift gegenüber dem Psalter mehr hervor[1]. Hält man die Gradualien mit den Introitus zusammen, so findet man, daß beide nach verschiedenen Grundsätzen zusammengestellt sind. Gerade die ältesten Feste haben Psalmgradualien, aber Introitus aus andern Büchern der hl. Schrift. Die Ordnung der Introitus und die der Gradualien sind also nicht gleichzeitig; sicher ist diese älter als jene. Bei den Kommunionen haben die biblischen Bücher außer dem Psalm sogar die Mehrzahl der Texte erobert; wir haben gesehen, daß die Evangelien der Messe auf die Auswahl der Kommuniontexte von Einfluß waren. Eine derartige Rücksicht waltet bei keiner andern Klasse von Meßgesängen, und so bilden die Kommuniontexte eine andere Schicht im Cento Antiphonarius. Auf das Graduale und die andern Gesänge der Messe ist keine Rücksicht genommen, auch nicht beim Offertorium, und so ist man zu der Annahme gezwungen, daß die verschiedenen Gesänge einer und derselben Messe nicht alle gleichzeitig, sondern vielfach die einzelnen Klassen von Gesängen zusammen festgestellt wurden. Im einzelnen wird die fortschreitende Erkenntnis der liturgischen Geschichte sicher noch manches Licht in diese in- und übereinandergelagerten Schichten des gregorianischen Gesangbuches werfen. In die Augen springend sind die Textordnungen, die sich an die numerische Folge der Psalmen anlehnen; sie stellen die letzte Arbeit am Gesangbuch dar. Man sehe die Kommunionen der Fastenwochentage[2]. Vom Aschermittwoch angefangen stammen ihre Texte aus Psalm 1—26; eine Ausnahme machen der Samstag vor dem ersten Fastensonntag, der dabei übergangen ist, und die Donnerstage. Letztere unterbrechen die Reihe, die vom Mittwoch

[1] Für die folgende Darlegung vgl. man die Tabellen im Anhange des Buches.

[2] Vgl. Cagin, Un mot sur l'antiphonale Missarum, S. 14 ff.

auf den Freitag überspringt. Ferner stehen statt Psalm 12, 16, 17, 20 und 21 Texte, die aus den Evangelien der betreffenden Tage genommen sind. Auf jeden Fall aber war das System der Psalmfolge vorhanden, als die Donnerstage ihre Messe erhielten. Da nun dies unter Gregor II. (715—731) geschah, so folgt, daß jenes System und die ganze Meßordnung, der es angehört, der Zeit Gregors II. vorausliegt. Auch diese Kommunionen bilden eine eigene Schicht im gregorianischen Cento, indem ihre Anordnung Gesetzen folgt, die für die Texte der andern Gesänge ihrer Messen nicht beachtet sind. In größern Dispositionen erscheint eine derartige Ordnung in den Texten der Sonntage nach Pfingsten, vom 1. bis zum 17., und zwar in den Introitus, wo sie ohne Ausnahme durchgeführt ist, in den Offertorien und Kommunionen, in denen aber gelegentlich Texte aus andern Büchern der hl. Schrift die Psalmordnung unterbrechen. Nach dem 17. Sonntag ist diese Anordnung ganz verlassen, und man darf den Schluß ziehen, daß die beiden Gruppen dieser Sonntage nicht gleichzeitig ihre Texte angewiesen erhielten. Die erstere, zweifellos die jüngere, war aber dem Gesangbuche schon einverleibt, als die Donnerstage der Fastenzeit ihre Messe erhielten, unter Gregor II.; denn sie hat diesen die meisten Gesänge vorgestreckt.

Eigentümlich sind die Gradualreihen der Sonntage nach Pfingsten; die eine folgt der Ordnung des überwiegenden Teiles des Gesangbuches, die andere schließt sich derjenigen an, welche in den Introitus, Offertorien und Kommunionen derselben Tage gewahrt ist. Letztere Reihe muß eine spätere Einrichtung und aufgestellt worden sein, um die ganze Folge der Gesänge der Sonntage nach Pfingsten in das System der numerischen Psalmordnung zu bringen. Sie vermochte sich nicht zu erhalten; alle Handschriften bis auf zwei folgen der ältern Reihe. Die Existenz aber eines Gradualienzyklus, der nicht so konstruiert ist, wie die Reihen der andern Meßgesänge, beweist wieder, daß ursprünglich die Gesänge für die Sonntage nach Pfingsten nicht zusammen festgestellt wurden; wieder haben wir zwei in ihrer Anlage verschiedene und darum nicht gleichzeitige Schichten.

So ergibt sich der Centocharakter des gregorianischen Meßgesangbuches aus der Vergleichung seiner Bestandteile auf das unzweifelhafteste. Johannes Diaconus war sehr gut unterrichtet, wenn er dasselbe eine Kompilation nannte. Wie viel Generationen daran gearbeitet haben, ist schwer festzustellen; neben jüngeren, durch systematische Befolgung bestimmter Anordnungsprinzipien sich auszeichnenden Bestandteilen enthält es ältere und sehr alte, deren

Einrichtung sich sicher in das 4. und 5. Jahrh. verliert[1]. Alles aber, was im Laufe der Zeit zum ursprünglichen Plane hinzugekommen war, wurde beibehalten; man scheute sich, als das Kirchenjahr zu einer fast vollständigen Organisation gelangt war, nunmehr eine straffe Einheitlichkeit durchzuführen, die ohne die größten Schäden auch nicht erreicht werden konnte; man zog es vor, die verschiedenen, im Laufe der Zeit neu hinzugekommenen Ordnungen nebeneinander zu stellen, teilweise sogar ineinander zu schieben. So ist das Gesangbuch, das zugleich mit dem gregorianischen Meßbuch sich in England, Frankreich und in Alemannien verbreitete, keine Neuschöpfung, auch nicht eine Neuordnung; wäre es das, so würde manches in der Anlage geändert worden sein; es ist eine Sammlung und Zusammenstellung von interessanter Vielgestaltigkeit, ein Cento.

Daß die in ihm beobachtete Ordnung der Gesänge weder auf Gregor III. noch auf Gregor II. zurückgehen kann, haben wir gesehen; sie liegt dem Pontifikate dieser Päpste voraus. Später hat Gevaert die Organisation des Kirchengesanges den griechischen Päpsten des 7. Jahrh., Sergius I. (687—701), Benedikt II. (684 bis 685), Leo II. (682—683) und Agathon (678—681) zugeschrieben[2]. Er stützt sich dabei auf die Berichte des Papstbuches, nach welchen diese Päpste in der römischen Gesangschule erzogen wurden und tüchtige Sänger waren. Es geht jedoch kaum an, Päpsten, die nur eine sehr kurze Zeit den Stuhl Petri innehatten und andern wichtigen Aufgaben gegenübergestellt waren, eine derartige Arbeit zuzuschreiben, zumal das Papstbuch sich ganz allgemein ausdrückt. Die Forschungen Morins und Frères haben aber dargetan, daß die im 7. Jahrh. neueingerichteten Feste fast gar keine eigenen Melodien besitzen, sie benutzen schon vorhandene, selbst dann, wenn sie eigene neue Texte haben[3]. Diese Tatsache läßt sich nicht dadurch erklären, daß man damals nicht mehr imstande war, neue Melodien zu komponieren; denn das Offizium wurde auch noch später durch manche neue Melodie vergrößert. Der Grund kann nur der sein, daß das Meßgesangbuch ein fertiges Buch war, dem hinzuzufügen

---

[1] Venetianer (vgl. oben S. 7) setzt die Einrichtung vieler Gesangstexte in eine noch frühere Zeit, in das 1. und 2. Jahrh. Die von ihm nachgewiesenen Zusammenhänge lateinischer Meßgesangstexte mit der Praxis der Synagoge sind auf jeden Fall bemerkenswert. Man vgl. auch die interessanten Feststellungen Gastoués über das Verhältnis der jüdischen Gebetsordnung zu den christlichen in seinen Origines du Chant Romain S. 3—14 und weiter S. 207 ff.

[2] Gevaert, Mélopée antique, Einleitung, S. 12 ff.

[3] Die Nachweise bei Morin-Elsässer l. c. 44 ff. und 74 Anm., Frère S. 20 ff.

unklug oder vermessen erschien[1]. Was besonders die unter Papst Sergius I. eingeführten Messen der großen Muttergottesfeste[2], der Annuntiatio, Assumptio und Nativitas, die der Exaltatio S. Crucis und die Prozession der Purificatio angeht, so müßte, wenn dieser Papst den Kirchengesang besonders gefördert oder gar organisiert hätte, das eine oder andere Gesangstück von ihm herrühren oder wenigstens auf seine Veranlassung komponiert worden sein. Das Gegenteil ist aber der Fall: alle Gesangstücke der genannten Messen sind ältern Messen entnommen, denen des Advents und der ältern Feste von Jungfrauen und Martyrern. Und die Prozession der Purificatio bietet uns das merkwürdige Bild einer einfachen Herübernahme griechischer Texte und Melodien in die römische Kirche[3]. Eine Organisation des Kirchengesanges unter Sergius I. würde sich auch auf diese Prozessionslieder erstreckt haben. Sie stehen aber im römischen Gesangbuch einsam da und wie Fremdlinge; der Text ist halb lateinisch, halb griechisch. Die Melodie paßt nicht zu den andern lateinischer Herkunft, was besonders an ihrer Tonart zu bemerken ist, die von der gregorianischen durchaus verschieden ist. Dieser modale Gegensatz der unter Sergius in Rom adoptierten griechischen und der andern Gesänge des Meßantiphonars wäre unerklärlich, falls unter diesem Papst eine Ordnung des Kirchengesanges stattgefunden hätte; beide Arten von Gesängen würden nach denselben Tonarten behandelt worden sein[4]. So ist die Organisation des liturgischen Gesanges älter als Sergius I.; es bleibt nichts anderes übrig, als sie in die Zeit Gregors I. zu setzen.

Dazu kommt ein anderes Argument. Öffnet man heute ein

---

[1] Die einzige Messe mit eigenen Melodien, die aus dem 7. Jahrh. stammt, ist die der Dedicatio; sie ist aber nur ein paar Jahre jünger als Gregor (608).

[2] Das Fest der Purificatio selbst ist älter und z. B. im Graduale von Monza als Nativ. S. Simeonis angeführt.

[3] Vgl. oben S. 54. Auch einige Gesänge der Prozession vom Palmsonntag gehören dahin, z. B. das R. Collegerunt.

[4] Von dieser Tatsache fällt ein helles Licht auf die Frage nach dem Alter des Oktoechos, des Systems der 4 authentischen und 4 plagalen Tonarten. Wie die Feststellung der liturgischen Melodie in Rom nicht unter Sergius I. kann vorgenommen worden, ebensowenig kann der Oktoechos erst zu seiner Zeit nach Rom gedrungen sein. Sein griechischer Ursprung ist freilich zweifellos. Da aber seine Behandlung in den erst im 7. Jahrh. in Rom importierten griechischen Stücken eine andere ist wie in den ältern lateinischen, so müssen wir schließen, daß er in den beiden Kirchen in verschiedener Weise ausgebildet worden ist. Die natürlichste Erklärung ist die, daß er von Anfang an mit dem antiphonischen Gesange verbunden war, dann auch auf den responsorialen übertragen, bei den Lateinern aber anders entwickelt wurde als bei den Griechen.

altes Graduale, so fällt auf, daß manche Texte in zwei verschiedenen Lesarten vorkommen. So beginnt in der Messe des ersten Adventsonntags der Introitusvers: *Vias tuas, domine, demonstra mihi*, der des Graduale dagegen: *Vias tuas, domine, notas fac mihi.* Woher diese Verschiedenheit? Jene Version ist die der Vulgata, diese die der Itala. Die Versus der Introitus und der Kommunionen, auch die ad repetendum, sind in den meisten Meßgesangbüchern nur mit den ersten Worten angedeutet, nicht ganz ausgeschrieben[1] weil sie nach den jedermann geläufigen acht Psalmtönen gesungen wurden und für ihre Anpassung an diese bestimmte Regeln vorhanden waren, die jeder Kirchensänger auswendig wußte und in täglicher Übung handhaben gelernt hatte. Die Texte der Psalmverse entnahm man für diese Chorpsalmodie den Psalterien; diese hatten aber seit Gregor die Version der Vulgata[2]. Schon in der ersten Hälfte des 7. Jahrh. sagte Isidor von Sevilla, die Version des hl. Hieronymus sei besser als die frühere und daher bereits in allen Kirchen im Gebrauch. Anders ist es mit den Gesangstücken der Messe, die eigene Melodien hatten und daher von Anfang an ganz ausgeschrieben wurden, den Antiphonen des Introitus, des Offertoriums, der Communio und den Solostücken. Sie folgen der Version der Itala[3]. Daraus muß man schließen, daß die Sammlung dieser Gesänge nicht nach Gregor kann vorgenommen sein, sonst würde man auch für sie die Version der Vulgata gewählt haben[4].

Kürzer können wir uns in bezug auf das Offizium fassen, bei welchem die Verhältnisse einfacher liegen und in der Hauptsache eine Meinungsverschiedenheit unter den Forschern nicht besteht. Die Ordnung des Offiziumsgesanges für die römische Kirche kann nicht nach Gregor stattgefunden haben; das hat Gevaert selbst dargetan[5], und zwar durch eine Untersuchung der melodischen Formen der Antiphonen, die in ähnlicher Weise vorgeht, wie Morin

[1] So z. B. im Cod. 339 St. Gallen, Cod. 121 Einsiedeln u. a.

[2] Morin-Elsässer, S. 43.

[3] Vgl. darüber Marbach, Carmina Scripturarum, S. 30*ff.

[4] Die Vatikanische Ausgabe des Graduale Romanum (1908) hat auch dort, wo eine spätere Zeit die Texte nach der Vulgata umgestaltet hatte, den ursprünglichen Gesangstext wiederhergestellt.

[5] Mélopée antique etc., S. 172ff. Gevaerts Tonartentheorie unterliegt jedoch den schwersten Bedenken, insbesondere durch die ungerechtfertigten Beziehungen zu der weltlichen Musikübung (Kitharodie) und die unhaltbare Erklärung der antiken, hohen, tiefen und normalen Formen, die er im Antiphonengesange wiederfinden will. Daß er die antiken Ausdrücke σύντονος und ἀνειμένος unrichtig erklärt, hat Dechevrens, Etudes de science musicale I, S. 426ff. nachgewiesen.

und Frère die Meßgesänge durchforscht haben. Häufiger noch als bei den Meßgesängen läßt sich die Benutzung derselben Melodie selbst für verschiedene Texte bei den Offiziumsantiphonen beobachten. Der Grund dieser Wiederholungen kann nicht zweifelhaft sein, er liegt in der Notwendigkeit, die aktive Teilnahme am Offiziumsgesang auch den musikalisch nicht besonders Veranlagten zu ermöglichen. Damit hängt zusammen, daß im Gegensatz zur responsorialen Psalmodie, die zuweilen den einzelnen Versen desselben Psalmes verschiedene Melodien zuerteilte (man vergleiche die Tractus der Messe), die Verse des antiphonisch vorgetragenen Psalmes immer und ohne Ausnahme mit derselben einfachen Formel versehen wurden. Ging doch die antiphonische Psalmodie aus der Rezitation hervor. Als man diese musikalisch fixierte, ergab sich von selbst für alle Verse desselben Psalmes dieselbe Formel. Aber auch auf die Antiphonen wurde diese Rücksicht ausgedehnt, wie noch die heutigen Offiziumsgesangbücher an zahlreichen Beispielen dartun[1]. Mancher Mönch oder Kleriker, dem eine neue, ihm wenig bekannte antiphonische Melodie zu intonieren Schwierigkeiten verursacht hätte, war zufrieden, eine ihm wohlbekannte Melodie anstimmen zu dürfen. So erleichterte die häufige Verwendung derselben Singweise die vorgeschriebene Ausführung des Offiziums ungemein. Die Zahl der Antiphonenmelodien ist daher im Verhältnis zu der Zahl der Texte eine sehr geringe.

Auch für die Chronologie der Antiphonen hat Gevaert die Benutzung solcher Antiphonenformeln im großen und ganzen wenigstens mit Erfolg verwertet[2]. Er hat zunächst festgestellt, daß die Antiphonen, deren Texte dem Psalter angehören, durch große melodische Einfachheit sich auszeichnen; ihr Umfang ist gering, die Melodiebildung meist syllabisch und schmucklos, ohne Modulationen in andere Tonarten. Dagegen sind besonders die aus den prophetischen Büchern gezogenen Texte mit herrlichen Weisen verbunden, voll Schwung und interessanter Linienführung, wie sie die Worte selbst nahelegten.

---

[1] Gevaert erklärt diese Wiederholungen als eine Nachwirkung des altgriechischen Nomos, von dem wir aber immer noch nicht recht wissen, wie er eigentlich aussah. Er war eine mehrsätzige musikalische Form deskriptiver Musik, die man vielleicht mit der Sonate oder Suite vergleichen kann, auf keinen Fall aber mit der Antiphone. Ich vermute, daß Gevaert durch die Bedeutung des Wortes »Regel, Gesetz« zu seiner Annahme gekommen ist.

[2] Leider sind die Quellen, die Gevaert für seine Darlegung der Veränderungen der Antiphonen benutzt, vielfach trübe und stellt er gedruckte Bücher auf dieselbe Stufe wie die Handschriften.

Von besonderer Bedeutung ist aber Gevaerts Nachweis, daß die Antiphonentexte, die zuletzt dem Offizium einverleibt wurden, diejenigen aus den Acta martyrum, auch nicht eine einzige eigene Singweise haben; alle nehmen Melodien zu Hilfe, die für ältere Texte gesetzt wurden. Daraus folgt, daß der Offiziumsgesang geordnet war, als die Texte aus den Acta martyrum herangezogen wurden. Nach Gevaert geschah dies kurz nach Gregor I.; er schließt dies aus einer Äußerung Gregors I., der erklärt, außer dem, was Eusebius von den Martyrern berichtet, besitze er nur deren Namen in einem Buche zusammengestellt. Es kann aber nicht bestritten werden, daß die Acta martyrum schon im 5. und 6. Jahrhundert in Rom liturgische Verwendung fanden[1], und selbst wenn Gregors Aussage den Sinn hätte, den Gevaert ihr gibt, folgte daraus nichts für die Praxis der Kirchensänger. Die Regel der hl. Stephanus und Paulus (Kap. 6) verbietet, Antiphonen mit ihren Melodien zu singen, die nicht in den kanonischen Schriften enthalten seien; dies Verbot hat zur Voraussetzung, daß man im 6. Jahrh. derartige Antiphonen hatte und auch sang; nur war man in den Klöstern konservativer wie in den Weltkirchen. Um 600 wird daher die Antiphonenkomposition beendet gewesen sein, und so führt das vergleichende Studium der Gesänge der Messe wie des Offiziums in gleicher Weise zu dem Resultat, daß um 600 diejenige Ordnung des Kirchengesanges in Rom vorgenommen worden ist, welche die Grundlage des mittelalterlichen und auch des heutigen liturgischen Gesanges darstellt.

Suchen wir noch in Kürze die gesangliche Reform Gregors zusammenfassend zu würdigen. Das Dekret vom Jahre 595, wodurch das Amt des Vorsängers den Subdiakonen oder den niedern Ordines übertragen wird, offenbart eine Gesinnung, die Mißbräuchen entgegentritt und die Sänger gewiß nicht bevorzugt. Dieselbe Tendenz spricht sich aber in den Rubriken des gregorianischen Sakramentars aus, wonach der Pontifex beim Introitus und der Communio der Schola das Zeichen gibt, aufzuhören, wie auch in der Kürzung des Meßresponsoriums, indem diese den Sängern die Möglichkeit nahm, die Messe über Gebühr auszudehnen. In denselben Zusammenhang gehört die Verbindung des allelujatischen Jubilus mit einem Vers, da dieselbe wahrscheinlich auch auf Gregor zurückgeht. Gregor hätte den Jubilus kürzen können. Obwohl er aber darauf achtete, daß die Solisten sich bescheiden der Kulthandlung einfügten, hat er die überkommenen und geheiligten

[1] Bäumer, Breviergeschichte 266 ff.

Formen des Meßgesanges nicht wesentlich geändert, sondern vorgezogen, die alten Lieder durch Verbindung mit heiligem Gebetswort noch fester an die Liturgie zu ketten[1]. Jedenfalls ist in solchen Maßnahmen eine Neigung zur Strenge gegenüber den Sängern nicht zu verkennen, die ganz und gar zu dem Bilde paßt, welches die Geschichte von dem großen Manne überliefert. Daß er aber, vor die Wahl gestellt, den ganzen responsorialen Psalm wie ursprünglich, mit nicht sehr reicher melodischer Umkleidung wieder einzuführen, oder sich mit dem einen Gradualvers zu begnügen, diesem aber die edlen Blüten solistischer Kunst, in welchen ihn die Sänger eingehüllt hatten, zu lassen, — daß er sich für das letztere, und damit für eine Kürzung des liturgischen Gesangstextes entschied, nicht aber der Melodie, und sie endgültig seiner liturgischen Organisation einverleibte, das wirft ein helles Licht auf die Absichten des Schöpfers der noch heute zu Recht bestehenden Liturgie. Streng um die Würde des Gottesdienstes besorgt, alle Mißbräuche fernhaltend, hatte Gregor einen wunderbaren Sinn für kunstreichen Aufbau des liturgischen Ganzen; alles stellte er dahin, wo es am besten wirkt, und gestaltete es, wie es seinem Zwecke am besten entspricht, verkannte aber nicht das Schöne einer reichern Herbeiziehung der musikalischen Kunst. In Gregors liturgischer Ordnung schmiegt sich der Gesang unübertrefflich an die hl. Handlung. Die Chorgesänge sind immer nur begleitende Lieder, während welcher die Zeremonien vor sich gehen. Diese bleiben die Hauptsache; darum ist für sie eine melodische Fassung vorgesehen, die sich nirgends hervordrängt und bescheiden immer im Hintergrund bleibt. Sie soll die Seele des Christen in die Sphäre erheben, in welcher er dem besser zu folgen vermag, was am Altare geschieht. Ganz verschieden davon ist die liturgische Stellung der Sologesänge. Nichts geschieht in der gregorianischen Messe, während sie erklingen, sie begleiten nicht, sondern haben

[1] Es ist zu allen Zeiten Grundsatz der Kirche gewesen, Übungen, die, im Wesen berechtigt, in der Ausführung zu Mißbräuchen Anlaß geben konnten, nicht einfach zu beseitigen, sondern so zu gestalten, daß der Mißbrauch verschwand. So hat sie trotz aller Gegenströmungen die nicht der hl. Schrift entnommenen Hymnen endgültig zugelassen, so hat sie auch den melismatischen Gesang geadelt und ihm für immer Heimatrecht in der Liturgie gegeben. Demnach haben die Musiker, welche um 1600 die Allelujalieder nach ihrem subjektiven Geschmacke zurechtstutzten, weder im Geiste der Kirche noch in dem der römischen Liturgie gehandelt, als sie die vielfach zu den kunstreichsten Werken des Mittelalters zählenden Schöpfungen in zusammenhangslose Gebilde ohne Ordnung und Symmetrie verkehrten, die weder den Musiker noch den Ästhetiker befriedigen können.

ihr eigenes Recht, der Pontifex und alle am Altare amtierenden Geistlichen hören zu. Hier ist der Gesang auf ganz andere Grundlagen gestellt. Keine Rücksicht auf die hl. Handlung brauchte den Sänger zu bestimmen, seine Fertigkeit zurückzuhalten, man gab ihm im Gegenteil Zeit und Gelegenheit, sie zu entfalten, der Gesang selbst wurde heilige Handlung. Der Vater der Liturgie hat dem Solisten das definitive Recht gegeben, so zu singen, wie ein Solist singen muß, wenn seine Leistung der Pracht und Erhabenheit der liturgischen Zeremonien gleichkommen soll, und wie es einen Sinn hat, einen Solisten im Gegensatz zum Chor singen zu lassen. So ist in Gregors Meßordnung der Gesang auf das zweckentsprechendste disponiert und alles nach der liturgischen Aufgabe und Umgebung geformt.

Waren die Melodien, die vom 7. Jahrh. an allmählich in alle Länder der lateinischen Kirche übergingen, Neuschöpfungen oder nur kunstgerechte Umgestaltung von vorhandenen, älteren? Letztere Annahme wird die zutreffende sein; sie schließt nicht die Möglichkeit aus, daß die päpstlichen Sänger für Neuschöpfungen besorgt waren. Wie die Reform der Meßliturgie durch Gregor nicht eine die bisherigen Riten verwerfende Neuorganisation war, so muß man ähnliches für die Ordnung des Kirchengesanges annehmen. Schon vor Gregor gab es in Rom päpstliche Sänger; ja, die zwischen 450 und 550 vorgenommene Umgestaltung des responsorialen Meßgesanges (vgl. S. 84 ff.) bedingte eine Ordnung des Sologesanges in der Messe, die man als eine Vorarbeit für Gregors Reform ansehen muß. Diese wird sich in der Hauptsache darauf beschränkt haben, die vorhandenen Formen nach einheitlichen Gesichtspunkten zu gestalten. Von selbst kommt man zu dieser Ansicht, wenn man die auf das konsequenteste durchgeführten Stilverschiedenheiten in Betracht zieht, welche das Gesangbuch der Messe wie des Offiziums von Anfang bis zu Ende kennzeichnen. Bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdruckes ist die melodische Behandlungsweise der einzelnen Introitus in allem Wesentlichen dieselbe und auf den ersten Blick von der eines Graduale zu unterscheiden, wie diejenige der Communio von der eines Offertoriums. Diese Unterscheidung der verschiedenen Gesangstile, deren fast keine Ausnahme zulassende Strenge durch den Gegensatz von antiphonischem und responsorialem Gesang nicht allein begründet werden kann, wird man am besten als das Werk der gregorianischen Reform ansehen. Sie ist um so bewunderungswürdiger, als, wie wir sahen, die Texte der Gesänge durchaus nicht einheitlich ausgewählt sind, sondern wie in einem echten

Cento die verschiedenartigsten Ordnungen durch- und ineinandergeschoben sind. Ihre melodische Umkleidung ist mit einer Sorgfalt und Einheitlichkeit vorgenommen, welche den Centocharakter des Buches ganz in den Hintergrund rückt, ja vergessen macht. Darin liegt einer der glänzendsten ästhetischen Vorzüge des gregorianischen Gesangbuches, das nicht nur auf das zweckentsprechendste eingerichtet ist, sondern durch die vollkommene Durchführung kunstgemäßer Stilgesetze als ein geniales Werk[1] noch heute unsere Bewunderung herausfordert.

Mit den heute vorliegenden Hilfsmitteln der Forschung kann nicht endgültig entschieden werden, ob es schon vor Gregor Aufzeichnungen liturgischer Melodien gab. Unmöglich ist es nicht, und ein bedeutender Liturgiker hat sich dafür ausgesprochen[2]. Nur aus vollständiger Unkenntnis der liturgischen Geschichte ist die Annahme hervorgegangen, daß erst die römischen Sänger des 9. Jahrh. die reich ausgebildeten Melodien des Meßgesangbuches aufgebracht hätten. Die von der römisch-gregorianischen abweichenden Gesangsformen, die noch lange nach Gregor in Oberitalien und Spanien zu Recht bestanden[3] und die auf keinen Fall jünger sind als jene, weisen vielfach noch melismatischere Gestaltungen auf. Alles spricht sogar dafür, daß der Gesang, welcher der Reform Gregors vorausging, nicht wesentlich von demjenigen verschieden war, der sich unter dem Namen des ambrosianischen in Mailand erhielt. Von dem Kloster Montecasino berichtet ein Chronist[4], daß es erst auf den direkten Befehl des Papstes Stephan IX. (1057—1058) den »ambrosianischen Gesang« mit dem gregorianischen vertauschte. Hier ist der vorgregorianische Gesang einfach der »ambrosianische« genannt. Daß diese Auffassung in der Hauptsache zutrifft, lehrt ein Vergleich der zahlreichen Gesänge, die beiden Liturgien gemeinsam sind. Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf, daß die gregorianische Form aus der am-

[1] Was die neuern Choralausgaben seit dem 17. Jahrh. aus diesem Werk gemacht haben, allen voran das medizäische Graduale 1614 und 1615, das gehört in die Geschichte des künstlerischen Vandalismus. Von Stil ist da überhaupt keine Rede mehr, es herrscht einzig und allein die liturgische und musikalische Ignoranz und Willkür.

[2] Cari in der Praefatio seines Antiphonars und Responsales, S. 44 ff.

[3] Man vgl. das ambrosianische Antiphonar des britischen Museums, Cod. Addit. 34209 aus dem 12. Jahrh. (veröffentlicht in der Paléographie Musicale V und VI) und die wenigen Handschriften des mozarabischen Gesanges, z. B. in der spanischen Abtei Silos; aus einer derselben (11. Jahrh.) hat die Paléographie Musicale I pl. II einige Antiphonen veröffentlicht.

[4] Gerbert de cantu, I, 235.

brosianischen durch eine Umarbeitung sich ergeben habe, die vielfach eine überaus geschickte Kürzung gewesen ist[1].

C. Die römische Gesangschule.

Auf Gregor I. führte nach Johannes Diaconus die römische Schola Cantorum[2] ihre Gründung zurück. Er gab ihr Landgüter zur Bestreitung ihres Unterhaltes, wie auch zwei Häuser, das eine bei St. Peter, das andere nahe bei der Laterankirche.

Im Mittelalter ruhte die lehrhafte Unterweisung viel mehr auf dem mündlichen Unterricht, wie heute; der schriftliche hatte nicht die gleiche Bedeutung. Eine besonders interessante Art dieses Verhältnisses liegt in der Handhabung des musikalischen Unterrichts. Aus Gründen, die wir noch kennen lernen werden, ging der musikalische Unterricht so von statten, daß die Schüler die Melodie auswendig lernen mußten. Wohl gab es eine schriftliche Vorlage, aber diese war etwas anderes als ein modernes Notenbuch, aus dem man einfach die Melodien abliest. Dieses moderne Verfahren existiert erst seit frühestens dem 13. Jahrh. Die Handschrift mit den aufgezeichneten Melodien war für den Chordirigenten bestimmt, ein Hilfsmittel beim Dirigieren mit der Hand, die er je nach dem Gange der Melodie auf- und abwärts bewegte, und beim Einüben der Gesänge; auch der Vorsänger hatte sein eigenes Buch, den Liber Cantatorius, wie man das Buch mit den Sologesängen der Messe nannte.

Mehr wie heute war demnach im Mittelalter das Institut der Gesangschule eine Notwendigkeit. Jede Kirche mußte besorgt sein, einen Stamm von liturgischen Sängern zu besitzen. In Rom gab es schon vor Gregor derartige Einrichtungen (vgl. S. 29 ff.). Gregor hat sie stabiliert, definitiv organisiert und materiell gesichert.

[1] Man vgl. die ambrosianische und gregorianische Fassung des Graduale *A summo coelo* (Cod. Brit. Mus. Addit. 34209, p. 7 und Cod. St. Gallen 339, p. 6), des Off. *Benedixisti* mit dem V. *Ostende nobis* (p. 21, bzw. 4) und viele andere. Sehr lehrreich ist das vergleichende Studium der gregorianischen und der ambrosianischen Melismen. Diese sind von einer uns überraschenden Länge und in ihrem Bau oft unklar, ohne melodische Höhe- und Tiefpunkte, jene musterhaft konstruiert, Werke von höchst symmetrischem, den feinsten Kunstgeschmack offenbarendem Bau.

[2] Über die Bedeutung und Geschichte des Wortes »Schola« vgl. Aubry in der Tribune de S. Gervais, VI, Paris, 1900 p. 171—175. Über ihre Geschichte vgl. auch Haberl in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft III, 1887 S. 189 ff., und Gastoué, Origines du Chant Romain, p. 104 ff.

Man darf annehmen, daß das Musikalische an der liturgischen Reform Gregors das Werk seiner Gesangschule ist; in diesem Falle hat er die Gebetsformeln und die Zeremonien festgesetzt, Fixierung und Fassung der Melodien dagegen den Sängern der Schola überlassen, die er fundierte, damit sie die zu seiner liturgischen Ordnung notwendigen und sie vervollständigenden Gesänge feststellte und ausführte. Ihr Werk versah er dann mit seiner Anerkennung und Approbation. Es war kein Frevel, den die päpstlichen Sänger später begingen, wenn sie ihrem Organisator auch die musikalische Seite der liturgischen Reform zuschrieben, denn *quod quis per alium fecit, ipse fecisse dicitur.* Bei dieser Annahme verschwinden gewisse Bedenken, die man gegen die gregorianische Tradition erheben kann. So die Schwierigkeit, die man daraus abgeleitet hat, daß in den ältesten Berichten von einer musikalischen Wirksamkeit Gregors nichts bemerkt ist, und aus dem Dekret 595, welches dem Diakon verbot, das Amt des Vorsängers in der Messe auszuüben, und die Subdiakone oder niederen Ordines damit betraute. Dennoch kann man sich nicht leicht über das Schreiben Leos IV. an den Abt Honorat hinwegsetzen, in welchem der Papst mit seiner Autorität für die Autorschaft Gregors an den Melodien eintritt.

Der mächtige Impuls, den die kirchengesanglichen Verhältnisse in Rom durch Gregor erhielten, wirkte ungeschwächt das ganze 7. und 8. Jahrh. hindurch. Die Schola Cantorum entwickelte sich in kurzer Zeit zu ungeahnter Bedeutung. In allen Ländern sollte sie sich als kräftige Förderin aller Bestrebungen erweisen, welche die Einführung der römischen Liturgie zum Gegenstande hatten. Äußerlich zeigt sich ihr Einfluß darin, daß die meisten Päpste des 7. Jahrh. zu ihr in nahen Beziehungen standen, oder geradezu aus ihr hervorgingen. Die Singknaben, aus denen sie sich rekrutierte, stammten vielfach aus Waisenhäusern, Orphanotrophien, weswegen sie selbst auch Orphanotrophium genannt wurde[1]. In dem Internat, das mit ihr verbunden war, wurden die Knaben nicht nur im Singen, sondern in allem unterrichtet, was damals in den Schulen gelehrt wurde.

[1] Liber diurnus der Päpste. Migne, Patr. Lat. CV, 116. Dazu ist zu vergleichen der 9. Ordo Rom. 1: *in qualicunque schola reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur inde et nutriuntur in schola cantorum et postea fiunt cubicularii.* (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 1003.) Hier mag daran erinnert werden, daß auch im 17. und 18. Jahrh. die italienischen Musikschulen vielfach aus Waisenhäusern entstanden und nach diesen »Konservatorien« genannt wurden. Die gregorianische Schola cantorum war also das erste Konservatorium.

Ein begeisterter Freund des Kirchengesanges war Papst Honorius I.[1] (625—638), ebenso Vitalian (657—672), dem eine spätere Überlieferung, die sich aber durch keine ältere Notiz bestätigen läßt, eine Reorganisation des Kirchengesanges zuweist[2]. Sein Nachfolger Adeodatus (672—676) war Singknabe in dem Alumnat gewesen und hatte als solcher bei den Gesängen der Tages- und Nachtzeiten mitgewirkt[3]. Leo II. (682—683) war ein tüchtiger Sänger und in der Psalmodie wohl bewandert[4]. Von Benedikt II. (684—685) wird ähnliches gerühmt[5]. Von griechischer Abstammung (wie Leo II.) war Sergius I. (687—701), der unter Adeodat nach Rom kam und unter den römischen Klerus aufgenommen wurde. Wegen seiner schönen Stimme und seines Eifers wurde er dem Vorsteher der Schule übergeben und erklomm allmählich die höchsten geistlichen Würden[6]. Auch Sergius II. (844—847) begann seine Tätigkeit als Singknabe an der Schola Cantorum, welcher Papst Leo III. ihn überwiesen hatte. Hier »wohnte er dem gemeinsamen Unterricht bei und lernte die honigfließenden Kantilenen«, worin er bald seine sämtlichen Mitschüler übertraf. Papst geworden, ließ er die Gebäulichkeiten, in welchen die Schola wohnte, und die der Ausbesserung bedürftig waren, von Grund aus neu herstellen[7]. Aus der Gründung Gregors gingen weiter noch hervor Gregor II., Stephanus III. und Paul I.

Die Hauptpersönlichkeiten der Schola Cantorum waren der Direktor und Leiter des Ganzen, der Prior scholae, auch Primicerius genannt, dann der Secundicerius, der Tertius und der Quartus scholae, der auch Archiparaphonista hieß, weil er die Singknaben, die Paraphonisten, unter sich hatte. Im ganzen waren

[1] Liber pontif. I, 326: *divino in carmine pollens.*

[2] Gerbert de cantu, II, 41. Ekkehart weiß sogar von cantores Vitaliani zu berichten, die in Gegenwart des Papstes einen eigenen Gesang aufführten, den des Vitalian (Ekkehart, vita Notkeri Balbuli II, 12). Sollte man damit die drei von der gregorianischen Tradition etwas abweichenden Handschriften Cod. Vatic. Nr. 5319 und Archiv St. Peter Nr. F 22 und B 79 in Zusammenhang zu bringen haben (Paléographie Musicale t. II, 5)?

[3] Lib. pont. I, 346.

[4] Ebenda 359: *cantilena ac psalmodia praecipuus et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus.* Eine spätere Überlieferung, die auch im römischen Brevier Platz fand, hat daraus eine vollständige Neuorganisation des Gesanges gemacht: *psalmodiam composuit hymnosque ad meliorem concentum redegit, artem exercitatione confirmans.* Also schon Platina (Gerbert de cantu, II, 41).

[5] Ebenda 363.

[6] Ebenda 371.

[7] Lib. pont. II, 86 und 92.

es außer den Knaben sieben Subdiakonen[1]. Dem Primicerius war der gesamte niedere römische Klerus untergeordnet, und aus diesem Grunde war er eine hochbedeutsame Persönlichkeit. Nach Hugo Victorinus[2] waren die Rechte des Primicerius überaus weitgehend; er hatte die Aufsicht über die ganzen Zeremonien, soweit Gesang und Lesung dabei in Betracht kam, und überwachte auch die sittliche Führung der Kleriker. Ja, er spielte bei den Papstwahlen eine bedeutsame Rolle und unterzeichnete das Ernennungsdekret; z. B. dasjenige, wodurch Calixtus II. 1119 erwählt wurde, trägt nach dem letzten Kardinaldiakon sogleich die Unterschrift: Primicerius scholae cantorum laudo et confirmo[3]. Bis zum Auszuge der Päpste nach Avignon vermochte die päpstliche Gesangschule ihren gregorianischen Traditionen treu zu bleiben. In Avignon machten die Sänger die Bekanntschaft der neu aufblühenden Mensuralmusik, und von nun an lenkte der päpstliche Chor in die Bahnen der Neuerung ein; seine weitere Tätigkeit ist für die Geschichte des liturgischen Gesanges belanglos.

Schon im 4. Kapitel kamen einige der Obliegenheiten der römischen Sänger zur Sprache. Anderes sei hier nachgetragen, immer im Anschluß an die römischen Zeremonialbücher. Während der Pontifex in der Sakristei die hl. Gewänder anzog, hatten der Primicerius und der Secundicerius ihm dabei Hilfe zu leisten; sie hatten insbesondere darauf zu sehen, daß die verschiedenen Kleidungsstücke ordentlich saßen. Der Subdiaconus regionarius, der Subdiakon der Kirche, in welcher die Station abgehalten wurde, öffnete dann die Türe der Sakristei, rief die Schola und erkundigte sich beim Archiparaphonisten, wer das Responsorium zu singen habe. Die erhaltene Auskunft wurde dem Papst in die Sakristei überbracht, der seine Zustimmung dazu gab. War diese erfolgt, so war eine Änderung in der Person des Solisten ausgeschlossen. Der Archiparaphonista selbst war für die Einhaltung der Vorschrift verantwortlich und mit der Exkommunikation bedroht, falls ein anderer nachher das Solo sang, als vor der Messe dem Papst gemeldet war. Wenn dann der Papst dem vor ihm stehenden Diakon das Zeichen dazu gab, ging dieser in die Kirche hinein und befahl die Lichter anzuzünden. Der Archiparaphonista seinerseits begab sich zu der in dem Presbyterium versammelten Schola und hieß sie sich zum Gesange bereit zu stellen. Die Sänger zogen dann

[1] Tommasi, l. c. XII, 4.

[2] Gerbert de cantu, I, 307.

[3] Gerbert de cantu, I, 295.

zum Altare und stellten sich in zwei Reihen[1] vor demselben, im Chorus, innerhalb des ihnen angewiesenen, mit einer marmornen Einfassung umgebenen Platzes auf[2]. Zuhinterst standen in beiden Reihen die Singknaben. Jetzt konnte der Prior scholae die Antiphone zum Introitus anstimmen; gleichzeitig verließ der Papst mit seinem Gefolge die Sakristei[3].

Die Sänger — natürlich nicht die Singknaben — trugen während der Messe eine lange Albe aus Linnen und darüber eine Planeta oder Casula, die sie, sobald der Introitus angestimmt war, über beide Arme zurückzogen, so daß sie sich vor der Brust nach außen hin wölbte[4]. War der Pontifex einmal am Altare angelangt, so durften sie einen neuen Gesang immer nur auf sein besonderes Zeichen anstimmen, eine Vorschrift, die auch für die Bischofsmesse galt[5]. Der Solist pflegte, bevor er den Ambo bestieg, die Planeta abzulegen, derjenige, welcher das Responsorium sang, wie auch der Sänger des Alleluja. Dieselbe Vorschrift betraf die Lektoren[6]. Nur derjenige, der das Evangelium las, stellte sich auf die oberste Stufe des Ambo; die andern Lektoren und die Sänger standen immer auf einer tiefern Stufe[7].

Das Anstimmen der Antiphonen des Offiziums wurde in Rom immer von den Cantores Clerici, den sieben Subdiakonen, besorgt

[1] Auch in der byzantinischen Kirche war die Aufstellung der Sänger in zwei Chören die Regel; in den griechischen Gesangbüchern heißen sie der rechte und der linke Chor. Sie hatten an ihrer Spitze je einen Vorsänger, den Domestikos (bei den Beziehungen der Kathedrale von Byzanz zum Hofe also ungefähr soviel wie ein »Hofsänger«). Über beiden stand der Domestikos Protopsaltes, der Leiter des Ganzen, der seinen Platz in der Mitte zwischen beiden Chören hatte. Er intonierte die Antiphonen, worauf die beiden Chöre, von ihrem Domestikos dirigiert, einander abwechselnd fortfuhren. Gerbert de cantu, I, 291.

[2] Noch heute ist eine solche Umfassung in der Kirche des hl. Clemens, in S. Maria in Cosmedin und S. Laurenzo fuori le mura zu sehen. Über die »Schola« in S. Saba vgl. die Rassegna Gregoriana, Rom VI 1907 p. 229 ff.; andere Kirchen haben noch Spuren davon, z. B. die Kathedralkirche von Ravenna.

[3] Ordo Rom. I, 6 ff. Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 940 ff. Über die Funktionen der Schola in der Osterwoche vgl. Gastoué in der Tribune de S. Gervais, VII 1901 p. 262 ff. und Les Origines du Chant Romain, p. 288 ff.

[4] Natürlich muß man hier an die alte römische Planeta denken, das weite runde, überall geschlossene Kleid, ähnlich der heutigen Cappa. Der Ordo II, 3 sagt: *subdiaconi de schola levant planetas cum sinu.* Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 969.

[5] Der 6. Ordo, der die Bischofsmesse beschreibt, sagt Nr. 5: *sine cuius (i. e. episcopi) insinuatione cantorem nihil canere licebit.* Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 991.

[6] Amalar, de off. div. 3. 15. (Migne, Patr. Lat., CV, 1122.)

[7] Ordo Rom. VI. 5. (Migne, Patr. Lat. LXXVIII, 991.)

und zwar so, daß der Primicerius die erste Antiphone, der Secundicerius die zweite usw. intonierte, mit Ausnahme einiger Antiphonen ad Evangelium am Ostertag, welche die Diakonen anzustimmen hatten. In den ältesten Ritualbüchern ist der die Antiphone Anstimmende immer nur der Primicerius oder Kantor, nie der Pontifex oder Offiziant. Jedenfalls wechselten auch die beiden Chöre beim Antiphonengesang im Anstimmen ab. An Festtagen intonierte als erster aber immer, wenigstens in Rom, der Primicerius[1].

Die römischen Sänger haben später dem hl. Gregor direkt die Komposition der Melodien beigelegt, eine Auffassung, die sich auch außerhalb Roms verbreitete. Sie entspricht nicht vollständig dem historischen Verlauf der Dinge, läßt sich aber begreifen. Das Antiphonar des Mönches Hartker von St. Gallen enthält auf einem der ersten Blätter folgende bildliche Darstellung: auf seinem Throne sitzt der Papst und diktiert einem Schreiber die Melodien, die der heilige Geist in Gestalt einer Taube ihm eingibt[2]. Aus dieser Vorstellung heraus sind auch die Prologe poetischer und prosaischer Form zu verstehen, die zahlreiche Meß- und Offiziumsgesangbücher Italiens, Frankreichs, Englands und Deutschlands vom 8. (oder 9.) Jahrh. bis zum Ausgange des Mittelalters eröffnen und die Gregors Künstlerschaft mit beredten Worten preisen. Als ihre Urform wird neuerdings ein in Hexametern abgefaßtes Gedicht bezeichnet, das folgendermaßen beginnt:

Gregorius praesul meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit, summum conscendit honorem;
Renovavit monumenta patrum iuniorque priorum
Caelesti munere fretus sapienter ornabat.
Composuit scholae cantorum hunc rite libellum.

Vielleicht war das Gedicht dazu bestimmt, ein besonders kostbar ausgestattetes Gesangbuch wie ein ausführlicher Titel einzuleiten[3]. Ein Presbyter Johannes, der im 11. Jahrh. in Monte-

[1] Tommasi, l. c. XI, 67.

[2] Man vgl. die Reproduktion der ganzen Handschrift in der Paléographie musicale, série II, Bd. I. Dieselbe Darstellung auch bei Gerbert, de cantu I (vor S. 1), Lambillotte Antiphonaire de St-Gall, pl. 1.

[3] Am besten orientiert über diese Prologe nunmehr Blume in den Analecta hymnica Bd. XLVII S. 19 ff. Ein solcher Prolog (oder Tropus) schmückt auch die erste Seite des Graduale Vaticanum: *Sanctissimus namque Gregorius, cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in car-*

casino schrieb, schmückte Gregors Tätigkeit zu einem vollständigen Roman aus[1], und noch spätere und trübere Quellen berichten von einem Traktate Gregors de musica[2].

minibus dedisset, tunc descendit Spiritus sanctus super eum in specie columbae, et illustravit cor eius et sic demum exorsus est canere, ita dicendo: Ad te levavi. Dieser Tropus ist namentlich in italienischen Handschriften des 11. Jahrh. häufig. Über die Taube in Darstellungen des hl. Gregor vgl. Grisar in der Rassegna Gregoriana II 1903 p. 125 ff.

[1] Bei Gerbert de cantu II, p. 2 ff.

[2] Vgl. Gastoué, Les Origines du Chant Romain p. 126, sowie Vivell in der Gregor. Rundschau, Graz 1910, S. 132.

XII. Kapitel.

Die Verbreitung des gregorianischen Gesanges.

Wie die Meßreform Gregors vor allem das römische Stationswesen regelte, so war auch die daraus hervorgegangene Organisation des Kirchengesanges zunächst nur für römische Bedürfnisse berechnet, für die päpstliche Kapelle. Die Verhältnisse brachten es jedoch mit sich, daß sie die Grundlage für die ganze Weiterentwicklung nicht nur dieses Bestandteiles der offiziellen Gottesverehrung, sondern auch der abendländischen Musik im allgemeinen wurde.

Nach Süditalien sollen noch zur Zeit Gregors Abschriften des authentischen Antiphonars gekommen sein[1]. Andere Gegenden nahmen die neue Ordnung nicht so rasch an. Aus dem Schreiben Leos IV. geht hervor, daß noch um 850, also 250 Jahre nach Gregors Tod, in der nächsten Nähe von Rom der vorgregorianische Gesang in Geltung stand, ja sogar das Kloster Montecasino mußte, wie berichtet, durch einen direkten Befehl des Papstes veranlaßt werden, den ambrosianischen Gesang aufzugeben.

Die mailändische Kirche setzte allen Versuchen, sie ihres Gesanges zu berauben, energischen Widerstand entgegen; Volk und Klerus hingen mit bewunderungswürdiger Treue an ihren alten Riten und Liedern. Der Patriotismus der mailändischen Chronisten hat über die diesbezüglichen Vorgänge das Gewand der Legende geworfen, so daß es heute unmöglich ist, den geschichtlichen Tatbestand festzustellen. Landulfus, ein Autor der zweiten Hälfte des 11. Jahrh., weiß zu erzählen, Karl der Große habe mit allen Mitteln die mailändischen Überlieferungen ausrotten wollen. Alle Bücher, deren er habhaft werden konnte, seien verbrannt oder fortgeschleppt worden; nur mit Mühe habe Bischof

[1] Die von Fleischer, Neumenstudien I S. 15 zitierten Verse über die Entsendung des Paulus mit einem Antiphonar durch Gregor stehen nicht in Guidos Werken.

Eugenius für die Stadt Mailand selbst die alte Liturgie und ihren Gesang retten können. Auch läßt er zur Bekräftigung der mailändischen Ansprüche ein Wunder eintreten, indem er sagt, auf dem Altar des hl. Petrus, auf den man, die Entscheidung von oben erwartend, beide Bücher gelegt, das ambrosianische und das gregorianische, hätten sich beide zugleich von selbst geöffnet, worin man ihre Gleichberechtigung bestätigt fand. Ebensowenig Erfolg hatten die Bemühungen des Legaten Papst Nikolaus' II., des Petrus Damianus, 1059. Vier Jahrhunderte später 1440 versuchte Papst Eugen IV. durch den Kardinal Branda di Castiglione die Mailänder zur Aufgabe ihrer Sonderliturgie zu bewegen; ohne Erfolg. Der Kardinal entfesselte dergestalt die Wut des Volkes, daß er, um sein Leben zu retten, sein Heil in der Flucht suchen mußte. Papst Alexander VI. bestätigte den Mailändern das Privileg eigener Liturgie 1497. Aber auch so sollten sie sich ihres Besitzes noch nicht ungestört erfreuen. Zur Zeit des hl. Karl Borromäus gab sich ein spanischer Statthalter als Werkzeug der den Mailändern feindlichen Partei hin; nur mit Mühe vermochte der große Bischof die Überlieferung seiner Kirche zu retten; besonders machte er den römischen Ursprung ihrer Liturgie geltend[1]. Seither hat die ambrosianische Liturgie und der dazu gehörige Gesang in Mailand keinen Angriff mehr auszustehen gehabt; noch heute blüht sie in ungeschwächter Lebenskraft, im Kern ein ehrwürdiges Denkmal uralter Zeit.

Es wäre wunderbar, wenn der ambrosianische Gesang unter diesen Anfechtungen nicht gelitten hätte. So wurde denn im spätern Mittelalter manches an ihm geändert; andrerseits fehlte es nicht an Einwirkungen des römisch-gregorianischen Gesanges. Auch von Frankreich her nahm er gelegentlich eine Melodie in sich auf; im 12. Jahrh. sollen die Kanoniker an der Kathedrale von Mailand französische Melodien mit ambrosianischen vermischt haben. Das ist jedenfalls eine starke Übertreibung; ein ambrosianisches Antiphonar aus dem 13. Jahrh., welches Gerbert in Händen hatte, hat nur eine einzige Melodie mit der Aufschrift Francigena, das Alleluja *Et lilium convallium* auch mit einigen Notenzeichen[2]. Um das Jahr 1280 wurde das mailändische Brevier

[1] Guéranger, Institutions liturgiques I, 189 ff.

[2] Gerbert, de cantu I, 257. Vielleicht handelt es sich da gar nicht einmal um eine einstimmige, sondern um eine mehrstimmige Komposition; nachweisbar war Italien vielfach in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. von wandernden Musikanten aus dem Norden heimgesucht, so daß man Maßregeln zu ihrer Abwehr ergreifen mußte. Frankreich war aber damals die Heimat der Musica mensurata.

durch den Erzpriester O(b)ricus Scacabarozus um verschiedene neue Offizien bereichert, deren Texte und Melodien von ihm stammten, so der hl. Nazarius, Marcellinus, Petrus, Mauritius, Anna, Sophia u. a.[1]. Auffälligerweise vermochte das ambrosianische Offizium außerhalb Mailands Boden zu gewinnen. Eine Zeitlang wurde es in Capua gepflegt[2]. Noch später, zu einer Zeit, wo das gregorianische schon alle Länder lateinischer Liturgie erobert hatte, im 12. Jahrh., traten zwei Regensburger Kleriker, Paul von Bernried und sein Neffe Gebhard, dieserhalb in Beziehungen zum Mailänder Domschatzmeister Martinus und erbaten sich ausdrücklich ein Antiphonarium cum notulis. In dem Kloster des hl. Ambrosius in Prag wurde im 14. Jahrh. auf Veranlassung seines Gründers Kaiser Karls IV. nicht nur das Offizium, sondern auch die Messe nach ambrosianischem Ritus begangen, und in der Diözese Augsburg waren ambrosianische und römische Liturgie vermischt bis zum Jahre 1584[3].

Außerhalb des der mailändischen Liturgie ergebenen Bezirkes herrschte in Italien der römische Gesang unbestritten. Die Nähe der römischen Gesangschule war seiner Erhaltung und ordentlichen Pflege förderlich, und wenn wir im Laufe des 7. und 8. Jahrh. verschiedene Male Gesanglehrer aus der Stiftung Gregors nach dem Nordwesten und Norden Europas ziehen sehen, welche die fernen Völker mit dem römischen Gesange bekannt machen sollten, so dürfen wir um so mehr annehmen, daß der liturgische Gesang in Italien selbst sich von da an in geregelten Verhältnissen bewegte. Die Klöster und Kathedralkirchen mußten auf kunstgerechte Ausführung dieses wichtigen Teiles der Liturgie das rechte Gewicht legen. Im allgemeinen scheint die Entwicklung des Kirchengesanges in Italien ruhig verlaufen zu sein, und die Nachrichten darüber sind nicht zahlreich. Die Organisation der päpstlichen Gesangschule war für die ähnlichen Einrichtungen in den Klöstern und Kathedralkirchen vorbildlich. So hören wir von einem neapolitanischen Bischof Athanasius (9. Jahrh.), der Schulen von Lektoren und Kantoren bei sich einrichtete[4]. Der erste Sänger jeder Kirche gewann überall dasselbe Ansehen, wie der päpstliche

[1] Muratori, antiqu. med. aev. IV, 953.

[2] Gerbert, l. c. I, 254.

[3] Das Bistum Augsburg gehörte ursprünglich zur Metropole Mailand und wird ambrosianischer Ritus und Gesang daselbst von Anfang an geherrscht haben. Vgl. Hoeynck, Geschichte der Liturgie des Bistums Augsburg, S. 11 ff. und Bäumer, Breviergeschichte 243.

[4] Gerbert, l. c. I, 296.

Primicerius; in einem 996 von Otto III. ausgestellten Diplom wird der Primicerius von Arezzo unmittelbar hinter dem Archidiakon angeführt. Gerühmt wird ein Kantor Johannes, der im 10. Jahrh. in Florenz blühte, aus dem folgenden Jahrh. wird der Kantor Rogo genannt, ohne daß näheres über sie mitgeteilt wird[1]. Ein Mittelpunkt liturgischer Gesangspflege war das Kloster Montecasino, in dem die Traditionen des hl. Benedikt und des hl. Gregor einen lebensfrischen Bund eingingen. Dafür legen noch heute die daselbst vorhandenen Handschriften Zeugnis ab, die zu den wertvollsten zählen, die wir überhaupt besitzen. Ein gewisser Johannes, der wahrscheinlich im 11. Jahrhundert daselbst gelebt hat (aus dieser Zeit stammt wenigstens die betreffende Handschrift), hat uns einige lehrreiche Bemerkungen darüber hinterlassen, wie die Gesanglehrer die Chöre zu dirigieren pflegten. Wie bei der römischen Schola cantorum, so waren auch hier die Sänger 7 an der Zahl; sie stellten sich in 2 Reihen zu je dreien auf; der Magister stand in der Mitte zwischen ihnen, mit der Albe und dem Pluviale bekleidet. In der linken Hand hatte er zum Zeichen seiner Würde einen Hirtenstab, die rechte bewegte er nach dem Verlaufe der Melodie beim Dirigieren nach oben und unten, so daß er gewissermaßen die Melodie in die Luft zeichnete. Seinen Bewegungen folgten die andern Sänger Schritt für Schritt. Von dieser Art des Dirigierens hieß er auch Chironomika (χειρονομικός). Vor Beginn des Gesanges pflegte er durch Vorsingen eines steigenden und fallenden Quintenganges (offenbar der jedesmaligen Tonart entsprechend) die Tonhöhe anzugeben. Der Name Chironomika, wie diese Art des Dirigierens ist griechischen Ursprungs, was auch aus den 7 rätselhaften Namen wie Tricanos, Cuphos u. a. hervorgeht, mit denen vielleicht die einzelnen Töne der Oktave bezeichnet wurden[2]. Diese Art zu dirigieren ist die im Mittelalter für die liturgischen Gesänge überhaupt übliche; sie ist uns auch für Mailand und St. Gallen bezeugt[3].

Die Aufgabe des Kantors, mit welchem Namen man bald, und nicht nur in Italien, den ersten Sänger bezeichnete, war durch gesetzliche Bestimmungen festgelegt, die uns einen lehrreichen Einblick in die Ordnung des Kirchendienstes in den italischen Kirchen des 9. und der spätern Jahrhunderte gewähren. Mit seinem Gehilfen, dem Succentor, leitete er alle Gesangsaufführungen in

[1] Gerbert, l. c. I, 298.

[2] Gerbert, l. c. I, 320 druckt den Passus aus der Handschrift ab.

[3] Kienle, in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I 1885, 158ff.

der Kirche. Für die Messe war überall ein eigener Chor eingerichtet, der, wie die Schola in Rom, sich aus Mönchen oder Weltklerikern und Knaben zusammensetzte; das Offizium dagegen wurde von allen zusammen abgehalten. Dem seit dem 4. Jahrh. bestehenden Brauch folgend, stellten sich die Mönche, wie die Kleriker in zwei Abteilungen rechts und links vom Altare auf. Der Kantor stand auf der rechten, der Succentor auf der linken Seite. Beide hatten darauf zu achten, daß die ihnen unterstehenden Sänger immer bei der Sache waren, daß beim Vortrag der Antiphonen, Responsorien, Psalmen und Hymnen keine Fehler gemacht wurden, und wenn ein solcher gemacht war, daß dann alles bald wieder ins rechte Geleise kam.

Daneben hatte auch der Armarius, ursprünglich soviel wie Bibliothekar, eine Reihe von Pflichten, die sich auf die vorschriftsmäßige Abhaltung des Offiziums bezogen; sie sind in den monastischen Konstitutionen genau abgegrenzt. Diejenigen des Klosters Farfa, die von Abt Guido (c. 1093) herstammen, enthalten in dieser Beziehung folgende Bestimmungen: am Samstag soll die Ordnung des Gottesdienstes für die ganze nächste Woche festgestellt werden; ein Knabe hat die ersten Worte der Responsorien auf eine Tafel zu schreiben; der Kantor bestimmt dann den Vorsänger, ebenso für das Alleluja und Responsorium der Messe, der Armarius diejenigen, welche die Lesungen während des Offiziums vortragen sollen, die Epistel und das Evangelium der Messe und während der Mahlzeiten. Bei besondern Festlichkeiten kann der Armarius anstatt des Fraters, der die ganze Woche die Gesänge anzustimmen hat, falls er sich dazu weniger eignet, einen andern (offenbar einen tüchtigen Sänger) damit beauftragen, das Invitatorium zu singen. Er hat ferner die Bücher auszuwählen, aus denen bei den Mahlzeiten vorgelesen wird, wie auch die Vorsänger und -leser abzuhören, ob sie ihre Aufgabe verstehen, und alle Bücher in ordentlichem Zustande zu halten, sie einzubinden und für eventuelle Korrekturen zu sorgen. In Abwesenheit des Abtes soll er ihn beim Anstimmen der Antiphonae ex Evangelio vertreten. Mit dem Kantor zusammen endlich muß er alle Bücher bereitlegen und nach dem Gottesdienste wieder zurückstellen[1].

Über die gallikanische Liturgie sind die Nachrichten spärlich. Sie berührte sich vielfach mit der mailändischen und spanischen; hat doch ein neuerer Forscher[2] die Ansicht aufge-

[1] Guidonis Disciplina Farfensis, cap. 28. (Migne, Patr. Lat. CL, 1271.)
[2] Duchesne, origines, p. 84 ff. Vgl. oben S. 54 ff.

stellt, die außerrömischen Liturgien seien im Grunde nur eine und dieselbe, nur Verzweigungen derselben liturgischen Ordnung, als deren Zentrum Mailand anzusehen wäre. Wie dem aber sei, schon vor der Adoption der gregorianischen Liturgie gab es auch in Gallien geordnete Riten und, damit eng verbunden, liturgischen Gesang. Bei verschiedenen früheren Gelegenheiten ist die gallische Übung zum Vergleiche mit der römischen usw. herangezogen worden. Die Meßordnung des hl. Germanus von Paris († 576) setzt eine gewisse Ordnung des liturgischen Gesanges voraus; Venantius Fortunatus erwähnt die eifrige Tätigkeit des großen Bischofs für die Psalmodie der ganzen Gemeinde; auch Cäsar von Arles war ein großer Förderer dieses Gebrauches (vgl. oben Seite 10). Man scheint in Gallien eine besondere Freude an der Ausführung der Psalmodie durch Knaben gehabt zu haben; so berichtet Gregor von Tours, daß der Lyoner Erzbischof Nisier die Knaben von früher Jugend an zur Psalmodie anhielt, und daß der Bischof Quintian von Clermont einen Knaben, dessen schöne Stimme er in einem Kloster bewunderte, zu sich kommen ließ, um die Psalmodie in seiner Kathedrale zu zieren[1]. Auch am Hofe der Herrscher war der Kirchengesang geschätzt. Gregor von Tours[2] erzählt von Chilperich, dem Frankenherrscher, er habe Hymnen verfaßt, die sich aber auf keiner besonderen poetischen Höhe gehalten hätten, da ihm jede Kenntnis des Metrums abging und er lange Silben für kurze setzte und kurze für lange. Zu der Taufe seines Sohnes ließ er die aus allen Teilen seines Reiches eintreffenden Bischöfe ihre besten Sänger mitbringen, um das Fest zu verschönern. Während der Mahlzeit mußten sie abwechselnd im Vortrag von Sologesängen (Responsorien) ihre Kunst zeigen[3].

Die Formen des gallikanischen Gesanges waren keine andern als die des Gesanges der andern Kirchen, responsoriale und antiphonische, wie auch Hymnen. Wie er im Einzelnen beschaffen war, darüber verlautet nichts. Die Einführung des römischen unter Pippin und Karl hatte zur Folge, daß die gallikanischen

[1] Gregor. Turon. Vitae patrum 4. Migne, Patr. Lat. LXXI, 1022.

[2] Gregor. Turon. Histor. Franc. 5, 45. Migne, Patr. Lat. LXXI, 361.

[3] Von König Dagobert wird berichtet, er sei durch den Gesang einer Nonne Nantildis so entzückt worden, daß er sie zur Frau begehrte (so z. B. Ambros, Musikgesch. II, 104). Nantildis war eine seiner Frauen, daß sie jedoch Nonne gewesen, ist ein Irrtum, der durch die falsche Lesung monasterio für das handschriftliche ministerio in der Chronik Fredegars 50 (Migne, Patr. Lat. LXXI, 643) entstanden ist.

Bücher selten wurden. Immerhin muß er gegenüber diesem seine stark ausgesprochenen Eigentümlichkeiten gehabt haben: Walafrid Strabo behauptet, daß es auch in der gallikanischen Kirche nicht an tüchtigen und kenntnisreichen Musikern gefehlt habe, von deren Werken seit der Adoption des römischen Offiziums manches mit diesem vermischt worden sei; auch könne man diese gallikanischen Melodien leicht herausfinden, da sie sich von den römischen in Text und Melodie wohl unterschieden[1]. Da, wie wir sehen werden, die römischen Melodien den gallischen Sängern besonders wegen ihres Reichtums an Zierfiguren, Vortragsmanieren u. dgl. Schwierigkeiten machten, so darf man annehmen, daß der gallikanische Gesang von solchen Dingen frei und einfacher war, als der römische.

Die gallikanische Liturgie bekundete keine solche Widerstandsfähigkeit, wie die mailändische. Sie verschwand, niedergedrückt durch die Politik der fränkischen Herrscher, oder ging, wie unten zu zeigen sein wird, mit der neu angenommenen römisch-gregorianischen eine Verbindung ein.

Die spanische Liturgie[2] hatte neben ursprünglichen, wohl der lateinischen Urliturgie gemeinsamen Elementen im frühen Mittelalter seit Einwanderung der Goten von diesen manche Übungen in sich aufgenommen. Für die gotischen Stücke waren vielfach byzantinisch-griechische Vorbilder maßgebend, was sich daraus erklärt, daß hervorragende spanische Bischöfe eine Zeitlang in Byzanz sich aufhielten, so Johannes von Gerona und Leander (um 580). Infolge der Bekehrung der arianischen Goten, um welche sich besonders Leander verdient machte, war man genötigt, das gotische Element noch zu verstärken, um die Neuaufgenommenen nicht abzustoßen. Fixiert wurde dieses Stadium der gotischen Liturgie durch Isidor von Sevilla (c. 560—636) auf dem Konzil von Toledo 633, in welchem die Gleichförmigkeit der spanischen mit der Liturgie des südlichen Galliens proklamiert wurde. Um die Mitte des 7. Jahrh. hat der hl. Ildephons von Toledo, der selbst auch Kirchengesänge komponiert haben soll, einiges gebessert, wie auch der hl. Julian († 728). Seit der Herrschaft der Mauren in Spanien erhielt die Liturgie den Namen mozarabische. Noch am Ende des 8. Jahrh. begann die Bewegung, welche den Anschluß an die Reformen Gregors des Großen erstrebte; vielfach müssen

[1] De reb. eccles. 25 (Migne, Patr. Lat. CXIV, 956).

[2] Bäumer, Breviergeschichte 243. Über die ältere kirchenmusikalische Geschichte Spaniens vgl. die Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft IV 1888 S. 270 ff.

verdächtige Elemente sich in die mozarabische Liturgie eingeschlichen haben. Im 11. Jahrh. siegte trotz des Widerstandes des Volkes die römische Norm, besonders infolge der Bemühungen Papst Gregors VII., die von dem spanischen Könige Alfons von Kastilien wirksam unterstützt wurden. Seither herrscht in Spanien römische Liturgie und römischer Gesang, mit Ausnahme einiger Kirchen in Toledo und Valladolid, denen die Päpste das Privileg erteilten, die alte Liturgie beizubehalten. Aus dem 11. Jahrh. endlich wird Geraldus, Erzbischof von Braga, gerühmt, der zuerst Primicerius und Gesanglehrer im Kloster Micy bei Orleans war und auf Ersuchen des Erzbischofs Bernard von Toledo dem Chor dieser Kirche Unterricht im Kirchengesang erteilte[1].

Dasjenige Land, welches mit dem römischen Gesang noch zu Lebzeiten Gregors I. bekannt wurde, ist das der Angelsachsen. Die Verbreitung des Christentums daselbst ist neben der liturgischen Reform sein größtes Verdienst. Man weiß, daß er dieser Nation eine besondere Liebe entgegenbrachte. Im Jahre 596 schickte er den Benediktiner-Abt Augustin mit 40 Genossen nach England[2]. In Prozession und unter heiligem Gesange zogen sie dem König Aedilbert von Kent entgegen und verkündeten ihm die frohe Botschaft[3]. Später erhielt Augustinus weitere Gehilfen, unter denen Beda den Mellitus, Justus, Paulinus und Rufinianus nennt. Gregor versah sie mit allem für die heiligen Handlungen und den Dienst der Kirche Nötigem, mit geweihten Geräten, Altarkleidern u. a., wie auch mit Handschriften[4]. Wenn es dem Papste auf würdige Feier des Gottesdienstes so sehr ankam, so werden unter den codices plurimi auch solche mit dem liturgischen Gesang gewesen sein. Nach England kamen demnach die ersten Kopien des gregorianischen Antiphonars.

Das Königreich Kent wurde das Zentrum der Wirksamkeit der Missionare. Hier entstanden Kirchen, und Augustinus, nunmehr Erzbischof von Canterbury, verpflanzte die liturgischen Einrichtungen Roms auf den dem Christentum gewonnenen Boden. Auch der Kirchengesang wurde nach römischem Muster eingerichtet. Man braucht dabei nicht allein an das Offizium zu denken, welches in den vielen neugegründeten Klöstern abgehalten wurde,

[1] Gerbert, de cantu II, 28.

[2] Beda Venerabilis, hist. eccl. I, 23. (Migne, Patr. Lat. XCV, 52.)

[3] Ebenda 25. Sie sangen die Antiphone: *Deprecamur te, Domine, in omni misericordia tua, ut auferatur furor tuus et ira tua a civitate ista, et de domo sancta tua, quoniam peccavimus, alleluja.*

[4] Ebenda cap. 29.

für die feierliche Messe bedurfte es in gleicher Weise gesanglicher Anordnungen; kam es doch darauf an, auf die zu Bekehrenden auch durch die Schönheit der Gottesdienste und Zeremonien Eindruck zu machen. Unter den Gefährten des Augustin befanden sich zweifellos auch solche, welche die Sologesänge während der Messe auszuführen und sich einen Chor zur Wiedergabe der Chorgesänge anzulernen imstande waren. Als Lehrer des Kirchengesanges wird rühmend ein Jakobus erwähnt, der, zuerst Diakon und Vorsänger in Canterbury, 633 von Paulinus zu seinem Nachfolger in der Leitung der Kirche von York bestellt wurde. Ein ausgezeichneter Kenner des Kirchengesanges, wurde er bald ein hochgeschätzter Lehrer der kirchlichen Melodien, die er, wie Beda ausdrücklich zu berichten für nötig hält, ganz so lehrte, wie es in Rom üblich war[1]. So schlug der gregorianische Gesang Wurzeln auch in Northumberland. Im Jahre 669 sandte Papst Vitalian den Theodorus als Erzbischof von Canterbury nach England und als seinen Begleiter den Priester Hadrian; von beiden wird hervorgehoben, daß sie in allen weltlichen und kirchlichen Wissenschaften sehr bewandert waren und darin viele unterrichteten. Von nun an nahm der Kirchengesang einen besonderen Aufschwung in allen Kirchen, auch des Nordens, besonders seit Wilfrid, ein Eingeborener, den Bischofsitz von York einnahm, und unter der kundigen Leitung des Aeddi Stephanus, der, wie Jakobus, seine Musikstudien in Canterbury gemacht hatte[2]. Ihm leistete beim Musikunterricht Beistand ein Angelsachse, namens Aeonan. Ein anderer Gesanglehrer war Putta; er wurde von Wilfrid auf den schon längere Zeit erledigten bischöflichen Stuhl von Rochester erhoben. Auch er gab die Unterweisung im Kirchengesang nach dem römischen Usus, wie Beda betont[3].

Ein begeisterter Freund des Kirchengesanges derselben Zeit war Benedict Biscop; wie Wilfrid aus einer angesehenen angelsächsischen Familie hervorgegangen, hatte er sich lange im Ausland aufgehalten und in Rom die Liturgie der Papstkirche kennen gelernt, wie auch ihren Gesang. Ein für die Entwicklung römischer Liturgie und römischen Gesanges in England bedeutsames Ereignis war die auf seine Initiative erfolgte Sendung des Archikantors der päpstlichen Kapelle und Abtes von St. Martin Johannes durch Papst Agatho (678—682)[4]. Daß man sich in

[1] Ebenda II, cap. 20.
[2] Beda, l. c. IV, 1. (Migne, Patr. Lat. XCV, 175.)
[3] Ebenda 174.
[4] Ebenda 199.

Rom dazu verstand, diese daselbst gewiß nicht leicht entbehrliche Persönlichkeit dem neubekehrten Lande für einige Zeit anzuvertrauen, beweist mehr wie alles andere, welches Interesse man den Bestrebungen der englischen Hirten entgegenbrachte, in allem, was Liturgie und liturgischen Gesang betraf, der römischen Kirche sich anzuschließen. Die Wirksamkeit des Johannes wurde eine segensreiche und rechtfertigte die Hoffnungen, die man in Rom auf seine Mission setzte. Er lehrte vorzüglich im Kloster Wearmouth, »den Ordo und Ritus« mit lauter Stimme zu singen und zu lesen, und was für die Festtage des Kirchenjahres vorgeschrieben war, so wie es in der Kirche des hl. Petrus in Rom gehalten wurde. Von allen Seiten kamen Schüler herbei und benützten den zweijährigen Aufenthalt des römischen Maestro, um sich in allem, was den Kirchengesang betraf, auf dem laufenden zu erhalten. 680 kehrte Johannes nach Rom zurück und vermochte die erfreulichsten Nachrichten über den Erfolg seiner Sendung zu überbringen. Die direkte Unterweisung der außeritalischen Völker im Kirchengesang durch Mitglieder der päpstlichen Gesangschule wird uns noch öfters begegnen; sie ist von Anfang an von den gregorianischen Sängern als eine ihrer wichtigsten Aufgaben angesehen worden. Bis ins 9. Jahrh. hinein blieben sie dieser ihrer Pflicht treu, so lange, bis die im Norden überall entstehenden Gesangschulen kräftig genug waren, den römischen Gesang selbst weiter zu verbreiten.

Der Nachfolger des Wilfrid, Acca, trat in die Fußtapfen seines großen Vorgängers. Selbst ein Freund und Kenner des Kirchengesanges, ließ er von Kent, welches immer noch seine Hauptpflegestätte war, den Sänger Maban zu sich kommen[1], um die, wie es scheint, um 700 etwas in Verfall geratene Tradition aufzufrischen. Zwölf Jahre behielt er ihn bei sich, eine Zeit, die mehr als genügte, um die alte Blüte zu erneuern. Auch in der Basilika, welche die angelsächsische Prinzessin Bugge hatte erbauen lassen, erklangen, wie ihr Zeitgenosse Aldhelm († 709) erzählt, Antiphonen und Psalmen, Responsorien und Hymnen[2].

Im folgenden Jahrhundert wurde diese Entwicklung durch das Konzil zu Cloveshoe (Glasgow) 747 abgeschlossen, in welchem die Väter unter anderm bestimmten, daß in allen Kirchen der liturgische Gesang treu gepflegt werden solle und zwar nach dem

[1] Ebenda 270; vgl. oben S. 198.
[2] Migne, Patr. Lat. LXXXIX, 289.

Gesangbuch, welches von Rom geschickt worden war[1]. Um 885 berief König Alfred einen berühmten fränkischen Gesanglehrer, Johannes, nach Oxford und übertrug ihm einen Lehrstuhl für Kirchengesang an der neugegründeten Hochschule. Auch dessen Begleiter Grimbald wird als hervorragender Kantor gerühmt. Die englischen Sänger blieben in Verbindung mit ihren fränkischen Kollegen. Im Jahre 946 kamen auf Veranlassung des Abtes Edelvold Mönche von Corbie nach England als Lehrer des Kirchengesanges; gegen Ende des 11. Jahrh. blühten Osbernus und Gotselin, den Bischof Hermann von Salisbury mit sich nach England gebracht hatte, und der in zahlreichen Welt- und Klosterkirchen segensreich wirkte[2]. Um dieselbe Zeit schrieb Johannes Cotto seinen für die mittelalterliche Musikgeschichte wichtigen Traktat[3].

Wie in Rom die Stellung des ersten päpstlichen Sängers im Laufe der Zeit eine sehr ehrenvolle und wichtige geworden war, so wurde auch in England das Amt des Kantors in den Klöstern und Kathedralen allmählich zu einem einflußreichen. Von manchen in der weitern englischen Kirchengeschichte auftretenden hochgebildeten Geistlichen wird gesagt, sie seien Kantoren gewesen; so werden als verdiente Kantoren erwähnt Simeon, einer der ersten Geschichtschreiber Englands, der Mathematiker Johannes von Canterbury, der gelehrte Wolston von Winton, die Geschichtschreiber Thomas Walsinghamus, Wilhelm Somerset und andere. Von einem Kantor, Eadred mit Namen, wird erzählt, daß ihm 6 Jahre lang vor seinem Tode der Gebrauch der Stimme versagt war; nur in der Kirche sei sie ihm wiedergegeben gewesen[4].

[1] *Ut uno eodemque modo dominicae dispensationis in carne sacrosanctae festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus, i. e. in baptismi officio, in missarum celebratione, in cantilenae modo celebrentur, iuxta exemplum videlicet, quod scriptum de Romana habemus ecclesia. Item, ut per gyrum totius anni natalitiae sanctorum uno eodem die iuxta martyrologium eiusdem Romanae ecclesiae cum sua sibi conveniente psalmodia seu cantilena venerentur* (can. 13). Ferner: *Ut septem canonicae orationum diei ac noctis horae diligenti cura cum psalmodia et cantilena sibimet convenienti observentur, et ut eandem monasterialis psalmodiae paritatem ubique sectentur, nihilque quod communis usus non admittit, praesumant cantare aut legere, sed tantum quod ex sacrarum scripturarum auctoritate descendit et quod Romanae ecclesiae consuetudo permittit, cantent vel legant* (can. 15). (Gerbert, de cantu I, 262.)

[2] Gerbert, de cantu I, 282.

[3] Im 2. Bd. der Gerbertschen Scriptores veröffentlicht.

[4] Gerbert, de cantu I, 299.

Ein und ein halbes Jahrhundert hatte die Zeit der Arbeit und der Pflanzung gedauert; seit 750 bewegt sich die Liturgie und der liturgische Gesang in England in ruhigen, gefestigten Bahnen. Die zahlreichen Klöster, die das Land bedeckten, bewahrten getreulich die ihnen anvertrauten Riten und Gesänge[1]. Nur vorübergehend vermochte die Tradition gestört zu werden. Turstin von Caën, der von Wilhelm dem Eroberer bestellte Abt des Klosters Glastonbury, auch in andern Dingen nicht Muster eines Abtes, versuchte um die Mitte des 11. Jahrh. den römischen zugunsten eines neuen und von diesem sehr verschiedenen Gesanges, der von Wilhelm, Mönch von Fécam herrührte, zu verdrängen[2]. Die Mönche leisteten ihm indessen solchen Widerstand, daß er sein Vorhaben aufgeben mußte. Über den Charakter dieses neuen Gesanges fehlt uns jede Nachricht; es könnte sich auch um eine mit dem Organum zusammenhängende neue Vortragsweise handeln. Dieselbe Neuerung wird übrigens auch dem Wilhelmus von Dijon zugeschrieben[3].

Die liebevolle Pflege des liturgischen Gesanges im Verein mit der sehr ausgesprochenen musikalischen Begabung der Angelsachsen trug reiche Früchte. Außerhalb der Kirche muß sich in den Klöstern und an den Höfen kirchlicher Würdenträger auch die einheimische Musik großer Wertschätzung erfreut haben, wobei es zuweilen zu Reibungen zwischen beiden Musikarten kam[4]. Musikgeschichtlich wurden diese Verhältnisse von großer Bedeutung, indem durch die Verschmelzung der weltlichen in vielen Beziehungen auf instrumentalem Boden ruhenden Musik und des Kirchengesanges allmählich die Kunst der Mehrstimmigkeit heranwuchs. Diese verdankt ihr Dasein zunächst wohl gewissen Praktiken der Instrumentisten; der liturgische Gesang lieh ihr bald seine besten

---

[1] Für die Geschichte der Liturgie und des Gesanges in den englischen Klöstern des 11. Jahrh. sind von großer Bedeutung die Decreta, welche Lanfrancus, Erzbischof von Canterbury († 1089), für die Benediktinerklöster seiner Kirche erließ. Aus denselben ist hervorzuheben das erste Kapitel, welches in 10 Lectiones die Liturgie des ganzen Kirchenjahres mit genauer Angabe der Gesangstücke behandelt. Migne, Patr. Lat. CL, 446 ff.

[2] Lebeuf, Traité historique et pratique du chant ecclésiastique, Paris 1741, S. 71.

[3] Gerbert, de cantu I, 262.

[4] In diesen Zusammenhang gehört die Notiz des Wilhelm von Malmesbury, nach welcher der Yorker Erzbischof Thomas aus seiner Kirche den verweichlichten Gesang verbannt und ihm den Charakter männlichen Ernstes zurückgegeben habe. Gerbert, de cantu I, 283. Vgl. auch Nagel, Geschichte der Musik in England I, S. 15 ff.

Kräfte, und so erstarkte sie zu neuen Formen und verbreitete sich allmählich über den ganzen Okzident, wo das Terrain allerdings vielfach vorbereitet war.

Die Kirchenspaltung im 16. Jahrh. bereitete dem gregorianischen Gesange in dem Lande, welches ihn zuerst von Rom erhalten, das Grab[1].

Daß die Päpste nicht daran dachten, den Kirchen, die eine ihren liturgischen Gebräuchen adäquate Gesangsweise besaßen, den römischen Gesang aufzudrängen, erkennt man an der Art, wie dieser im Frankenlande eingeführt wurde. Hier waren es die weltlichen Machthaber, die, um ihre Untertanen durch die Bande gleicher Liturgie miteinander zu verknüpfen, die Einführung des römischen Gesanges betrieben. Römische Liturgie und römischer Gesang zogen ins Frankenland unter Pippin (751—768), dem Begründer der karolingischen Dynastie, ein. Die Veranlassung dazu ergab sich, als Pippin 753 den Bischof Chrodegang von Metz mit einer Gesandtschaft nach Rom schickte, die im folgenden Jahre die Reise des Papstes Stephan II. ins Frankenland zur Folge hatte. Wie bekannt, krönte der Papst in St. Denys Pippin und seine Söhne Karl und Karlmann und erbat sich Schutz gegen die Longobarden. Der Gegensatz der Riten und Gesangsweisen der fränkischen und der römischen Geistlichen, welche im Gefolge Pippins und des Papstes sich befanden, trat bei den zu Ehren des letztern gegebenen Feierlichkeiten offen zutage. Pippin faßte den Entschluß, ihn aufzuheben, und nach Unterhandlungen mit dem Papste begannen die Römer, die Franken in römischem Ritus und Gesang zu unterweisen[2]. Pippin ließ es auch seinerseits an Verordnungen nicht fehlen, welche die Einführung des römischen Gesanges betrafen; er fand besondere Unterstützung an dem Bischof Chrodegang von Metz, der seit seiner Romreise den römischen Riten und Gesängen ein reges Interesse entgegenbrachte. Er führte sie in seiner Kirche ein[3] und erließ behufs ihrer Verbreitung im Jahre 762 besondere Verordnungen, aus denen hervorgeht, daß er vom Kirchengesang nicht wenig verstand[4]. Ein Gesanglehrer, der in

[1] In unsern Tagen ist der liturgische und künstlerische Wert des gregorianischen Gesanges auch in England wieder erkannt worden. Zuerst auffälligerweise von den Anglikanern, die vielfach die alten Melodien mit englischen Texten sangen.

[2] Walafrid Strabo, de reb. eccl. 25. (Migne, Patr. Lat. CXIV, 956.)

[3] Migne, Patr. Lat. XCV, 705.

[4] Seine Regula Canonicorum bei Migne, Patr. Lat. LXXXIX. Mit dem Kirchengesang beschäftigen sich Kap. 50 und 51.

Rom unterrichtet worden war, wurde mit der Einrichtung und Leitung einer Gesangschule in Metz betraut. Es scheint, daß Pippins Anstrengungen nicht sofort vom gewünschten Erfolge begleitet waren, denn er wandte sich nach dem Tode des Papstes Stephan an dessen Nachfolger mit der Bitte um Sänger. Dieser, Papst Paul I. (758—763), erkannte die Bedeutung der Angelegenheit und sandte Pippin Gesangbücher, ein Antiphonale und ein Responsale. So gelangten die ersten römischen Bücher ins Frankenland. Damit ihr Inhalt kein toter Buchstabe bliebe, beauftragte der Papst, ähnlich wie ein Jahrhundert vorher Papst Agatho einen der ersten Sänger der gregorianischen Schule ins Land der Angelsachsen beordert hatte, einen römischen Gesanglehrer Simeon, in Rouen, wo Remigius (oder Remedius), der Bruder Pippins, Bischof war, eine Gesangschule nach dem Muster der römischen einzurichten. Simeon, der zweiter Vorsteher der römischen Schule war, mußte aber infolge des Todes des ersten Vorstehers Georg bald nach Rom zurückkehren, um statutengemäß dessen Stelle einzunehmen. Pippin teilte dem Papste die Vorstellungen mit, die Remigius deswegen erhoben hatte; das Resultat der Unterhandlungen war, daß einige der Mönche, die schon in Rouen den Unterricht des Simeon genossen hatten, sich nach Rom begaben und ihre Ausbildung in der gregorianischen Gesangschule beendeten[1]. Nach Hause zurückgekehrt, wurden sie die Lehrer ihrer Landsleute und trugen zur Erstarkung der neuen Verhältnisse mächtig bei. Die Metzer Gesangschule aber erlangte noch zu Pippins Lebzeiten großen Ruf; der Gesang an Chrodegangs Kathedrale wurde dem an der römischen Gesangschule an Schönheit für gleich erachtet. Sogar aus England kamen Schüler, durch die Pracht der Gottesdienste angezogen; so Sigulf, der in Rom die liturgischen Gebräuche, in Metz aber den Kirchengesang erlernte[2].

Mehr noch als Pippin arbeitete sein Nachfolger, Karl der Große, an der Vereinigung aller Christen der lateinischen Kirche unter derselben Liturgie und demselben Gesang. Waren unter seinem Vater manche Bischöfe im Rückstand geblieben, so konnten seine zahlreichen und energischen Maßnahmen ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine Reihe von Dekreten und Synoden beschäftigten sich mit der obligatorischen Einführung der Cantilena romana und der römischen Liturgie. Die Sammlung seiner Kapitularien ent-

[1] Die Antwort des Papstes bei Migne, Patr. Lat. XCVIII, 200.

[2] Also in der Vita des Alcuin, des Vorgängers Sigulfs als Abt von Ferrières, bei Jaffé, Monum. Alcuin. S. 16.

hält eine 789 an den ganzen Klerus seines Reiches gerichtete Verordnung[1], wonach alle den Cantus romanus vollständig erlernen und in der vorgeschriebenen Weise das Officium nocturnale und graduale ausführen sollten, entsprechend der Bestimmung seines Vaters, der um der Übereinstimmung mit dem apostolischen Stuhl und der Einheit der ganzen Kirche willen den gallikanischen Gesang abgeschafft habe. Im Zusammenhang damit stehen ins Einzelne gehende Vorschriften desselben Kapitulare; so heißt es in Nr. 70: die Bischöfe sollen darauf achten, daß die Psalmen in würdiger Weise und mit Einhaltung der Einteilung der Verse gesungen, daß bei allen das *Gloria Patri* am Ende hinzugefügt werde und der Priester mit dem ganzen Volk das dreimalige Sanctus (in der Messe) sänge; nach Nr. 72 sollen die Priester, wenn Fehler sich eingeschlichen hätten, gewissenhaft die Psalmen und die Gesänge korrigieren. Ein Kapitulare 802[2], das sich auf die Prüfung der Geistlichen bezieht, erwähnt ausdrücklich, daß sie in der Psalmodie und in dem Tag- und Nachtkursus nach römischem Gebrauch zu prüfen seien. Die Aachener Synode 803[3] schärft die Verpflichtung der Bischöfe, mit ihren Klerikern das Offizium abzuhalten, *sicut psallit ecclesia romana*, wieder ein und fügt hinzu, daß sie an geeigneten Orten Scholae cantorum einrichten sollten. Die königlichen Sendboten, die in Karls Auftrag das ganze Reich bereisten, um über die Befolgung seiner Vorschriften zu wachen, erhielten besondere Instruktionen bezüglich der Innehaltung auch seiner kirchengesanglichen Maßnahmen[4]. Aus all dem geht hervor, daß Karl zielbewußt und energisch seinen Lieblingsgedanken durchzuführen suchte. An seiner Hofschule in Aachen fand der Gesang eine liebevolle Pflege; für ihren Gebrauch hatte der Angelsachse Alcuin, Karls Freund und liturgischer Berater, in seinem enzyklopädischen Schulbuch auch die Elemente der Musiktheorie[5] aufgenommen, die Lehre von den 4 authentischen und den 4 plagalen Tonarten. Mit ihr war Alcuin seit seiner Jugend, die er im Kloster York verbracht, wohl bekannt. Sie war mit dem römischen Offizium im Lande der Angelsachsen gelehrt worden. Als Gesanglehrer an der Pfalzschule wird Sulpicius gerühmt[6]. In gewissen

[1] Die Kapit. Karls in den Monum. Germ. I, 61.
[2] Ebenda, I, 110.
[3] Schannat und Harzheim I, 378.
[4] Kapit. Karls I, 131.
[5] In Gerberts Scriptores, Bd. I.
[6] In Alcuins Gedicht 224: *Candida Sulpicius post se trahit agmina lector Hos regat et doceat certis ne accentibus errent Instituit pueros Idithun*

strittigen Fragen des antiphonischen Gesanges nahm sie bald einen festen Standpunkt ein, und Aurelian von Reomé, ein Theoretiker der 2. Hälfte des 9. Jahrh., konnte in dieser Beziehung von einer Tradition der Schola palatina reden. Derselbe Autor erklärt diese Schule für eine Nachahmung der römischen[1].

Unter den Bischöfen, die auf Karls Anregungen energisch eingingen, ist noch Haiton von Basel (814—827) zu erwähnen, der darauf hielt, daß jeder seiner Geistlichen ein Gesangbuch, ein Antiphonarium, als Eigentum besaß, und auch sonst für Reinerhaltung der liturgischen Überlieferung besorgt war, wie aus seinen Kapitularien hervorgeht[2].

Daß die Abschaffung des gallikanischen Ritus und Gesanges nicht so rasch vonstatten ging, wie Karl es wünschte, lag nicht nur an der Zähigkeit, mit welcher alt gewordene Gebräuche sich festhalten, und der Opposition, die alles Neue findet. Die Verhältnisse, welche die römischen liturgischen Bücher voraussetzten, waren ganz andere als im Frankenlande, und es bedurfte immerhin einiger Veränderungen, um die für die feierlichen Papstoffizien geschaffenen Riten und Gesänge den Gebräuchen der Franken anzupassen. In dieser Anpassung an die einfachern liturgischen Zustände lag eine Quelle fortwährender Mißstände; jeder Bischof suchte sich dabei auf andere Weise zu helfen, und statt der Einheit drohte eine Verschiedenheit einzureißen, die alle Reform in

modulamine sacro Utque sonos dulces decantent voce sonora, Quos pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant. Gerbert, de cantu I, 277. Ein St. Galler Mönch, der das Leben des Kaisers beschrieb (Migne, Patr. Lat. XCVIII, 1376), erzählt einige interessante Geschichten über die Einmischung Karls in den Organismus des Gottesdienstes. Der Kaiser wohnte, so oft es seine Geschäfte und seine Gesundheit erlaubten, der Messe wie dem Tages- und Nachtoffizium bei. Alle mußten in der Lage sein, die Lesungen des Tages vorzutragen; Karl pflegte mit dem Finger oder einem Stabe denjenigen anzugeben, den er hören wollte. Wenn dieser genug gesungen hatte, gab Karl ihm durch Husten zu verstehen, daß er aufhören solle. Auf dieses Zeichen waren, wie man sich denken kann, alle gespannt: keiner hätte es gewagt, weiter zu singen, selbst wenn der Gedanke nicht zu Ende war. Wie es dem armen Clericus erging, der sich einmal dem Chore zu viel näherte und nun, obwohl er davon nichts verstand, wohl oder übel mitsingen mußte, mag man bei Ambros nachlesen (Musikgesch. II, 106).

[1] Seine Musica disciplina, eine für die Kenntnis des Kirchengesanges zur Karolingerzeit hochwichtige Schrift, ist in den Scriptores von Gerbert, Bd. I, abgedruckt. In Kap. 14 heißt es, daß die Palatini die Antiphon *O Sapientia*, die sonst dem zweiten Kirchenton zugerechnet wurde, wegen ihrer hohen Lage dem ersten zurechneten. Vgl. auch Kap. 7.

[2] Dieselben stehen in den Monumenta Germaniae neben den Kapitularien Karls des Großen, Bd. I, 363 und 365.

Frage stellte. Um dem abzuhelfen, ließ Karl durch seinen liturgischen Berater, Alcuin, das römische Sakramentar für die Franken umarbeiten[1], und für Erhaltung der römischen Melodien sorgte er, indem er sich zu verschiedenen Zeiten Sänger von Rom mit Abschriften des gregorianischen Antiphonars erbat. Kein neues Gesangbuch durfte in Gebrauch genommen werden, bis es mit jenen verglichen und damit übereinstimmend gefunden worden war.

Die Berichte über die Sorge des Kaisers für Reinerhaltung des römischen Gesanges sind mit legendenhaften Zügen untermischt[2]. Alle aber stimmen darin überein, daß sie erkennen lassen, wie sehr ihm die Unversehrtheit der Tradition am Herzen lag und wie er in jedem Falle das richtige Mittel ergriff, um die liturgische Gesangsübung im Einklang mit der römischen Praxis zu erhalten. Zwischen römischen und fränkischen Sängern kam es oft zu Zänkereien. Es versteht sich leicht, daß die Gallier sich ihre gewohnten Weisen nicht leicht entwinden ließen; sicher auch ließen die Lehrer aus Rom, stolz auf ihre Kunst, wie sie waren, oft die Mäßigung und Klugheit außer acht, die bei Aufgaben solcher Art unerläßlich sind. Wenn Johannes Diaconus die musikalischen Fähigkeiten der Gallier und Deutschen auf ein Winziges reduziert und allerlei grobe Dinge von ihnen meldet[3], so hatte ein St. Galler Mönch nicht unrecht, wenn er sich über die Überhebung der Römer beklagt[4]. Daß es mit der Veranlagung der Teutones und

[1] Also der Micrologus de eccles. observ. 60 (Migne, Patr. Lat. CLI, 1020). Über sein Sakramentar und dessen Inhalt vgl. Cabrol im Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie I p. 1078 ff. Über deren musikalische Ausstattung vgl. Dom Pothier in der Revue de chant grégorien, Grénoble, VII, 1899 p. 125. Über das Lektionar Alcuins vgl. Cabrol l. c. p. 1072 ff.

[2] So Johannes Diaconus in der Biographie Gregors I. (Migne, Patr. Lat. LXXV, 90 ff.) und der St. Gallische Biograph Karls des Gr. (Migne, Patr. Lat. XCVIII, 1377).

[3] Migne, Patr. Lat. LXXV, 90: *Huius modulationis dulcedinem inter alias Europae gentes Germani seu Galli discere erebroque rediscere insignite potuerunt, incorruptam vero tam leritate animi, quia non nulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisone prestrepantia, susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara feritas, dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces iactat, sicque audientium animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat.*

[4] Cod. St. Gallen 578, p. 54: *ecce jactantiam Romanis consuetam in Teutones et Gallos.* (Monum. Germ. hist. II. § 47 p. 102.)

Galli nicht so sehr schlecht bestellt war, haben die St. Galler und Metzer Gesangschulen gezeigt, und kein Land ist mit den gregorianischen Melodien später so leichtfertig umgegangen, wie Italien. Hingegen ist der Bericht des St. Gallischen Biographen Karls des Großen von zwölf römischen Sängern, die, neidisch auf den Ruhm der Gallier, sich verabredeten, jeder eine andere Gesangsweise zu lehren, und als die Sache herauskam, von Karl ihre Strafe erhielten, offenbar dem Unmut des gekränkten Franken zugute zu halten[1]. Karl versicherte sich, sobald er Verschiedenheiten merkte, immer sogleich der echten Gesangsweise; das ist der Kern der Erzählung des Johannes Diaconus, der den Streit zwischen Römern und Franken durch Karl mit dem Machtwort entscheiden läßt: »Also wollen auch wir zur ungetrübten Quelle zurückkehren«[2].

In die Zeit Pippins und Karls fällt ein Ereignis, welches die Entwicklung der mittelalterlichen Musik hervorragend beeinflußt hat, die Bekanntschaft der fränkischen Musiker mit denen von Byzanz. Im Jahre 757 erschienen am Hofe Pippins byzantinische Musiker und überreichten ihm im Auftrage ihres Herrschers eine Orgel. In Byzanz war das bisher profane Konzertinstrument in die Kirche eingedrungen und hat von da an seinen neuen Platz behauptet. Unter Karl kam ein noch größeres Instrument nach Aachen, und der St. Galler Biograph des Kaisers berichtet Staunenswertes von ihm. Zu diesen Orgeln gehörten selbstverständlich auch Spieler, welche das neue Instrument handhaben lehrten. Es wird eine Fabel sein, was der genannte Anonymus erzählt, daß Karl im Dom zu Aachen einmal die Matutingesänge der Griechen heimlich belauschte und, über das Gehörte entzückt, sie sich sogleich ins Lateinische habe übersetzen lassen. Ebenso ist der Bericht des Aurelianus von Reomé[3] zu taxieren, wonach Karl auf die Vorstellungen einiger Sänger, man könne nicht alle Antiphonen

[1] Migne, Patr. Lat. XCVIII, 1377.

[2] Migne, Patr. Lat. LXXV, 91: *Carolus noster patricius, rex Francorum, dissonantia Romani et Gallicani cantus Romae offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem prudenter adjecit: Ergo et nos, qui de rivo corruptam usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus.* Vgl. darüber Dom Pothier in der Revue de Chant grégorien, Grènoble, X, 1902, p. 81 ff. Einen Klagegesang zum Tode Karls des Großen vgl. in der Tribune de S. Gervais, Paris IV, 1898, p. 35, eine Sequenz auf ihn im Gregoriusblatt, Aachen 1882, S. 13 ff.

[3] Gerbert, scriptores I, 41.

in die acht Tonarten einbeziehen, den Befehl erteilt habe, noch vier weitere aufzustellen. Tatsache ist jedoch, daß auf Schritt und Tritt bei den fränkischen Musikern griechische, also byzantinische Ausdrücke sich bemerkbar machen. Auch die praktische Musikpflege verdankte der neuen Richtung bedeutsame Anregungen.

Die Adoption der römischen Liturgie im Karolingerreiche hat sich nicht in der Weise vollzogen, daß die bis dahin gültigen Riten einfach verschwanden und durch die gregorianischen ersetzt wurden. Es fand vielmehr eine Verschmelzung römischer und fränkischer Elemente statt, deren Resultat die mittelalterliche römisch-fränkische Liturgie ist. Dieser Prozeß füllt das 8. und 9. Jahrh. aus und ist im 10. Jahrh. abgeschlossen. Von Alcuins Umgestaltung des gregorianischen Sakramentars ist schon berichtet worden. Dabei blieb man aber nicht stehen; noch mehr wurde das römische Offizium durch die neuen Verhältnisse in Mitleidenschaft gezogen, ja die neue liturgische Arbeit hatte es fast ausschließlich zum Gegenstand.

Das Meßgesangbuch erfuhr während des ganzen Mittelalters keine die Gesänge im Wesen treffende Veränderung, und ein Buch des 15. Jahrh. enthält dieselben Gesänge wie die Handschriften des 9. und 10. Jahrh., und zwar bedienten sich Weltgeistliche und Mönche desselben Buches und derselben Gesänge. Im Offizium jedoch stimmten sie nicht überein; hier gab es Verschiedenheiten, nicht in der Struktur des Ganzen, aber in gewissen Einzelheiten. Auf seine Ausbildung haben naturgemäß die Bischöfe der Einzelkirchen einen gewissen Einfluß ausgeübt, fast jede Kirche hatte ihr eigenes Offizium und Antiphonar, wenn auch der Grundstock überall der gleiche war, auch in den Melodien. Bekanntlich hat dieser Zustand bis zum Konzil von Trient gedauert.

Amalar, ein Schüler Alcuins, hatte von seinem Lehrer die Vorliebe für die Beschäftigung mit der Liturgie geerbt und bewegte sich ganz in dessen Ideenkreise[1]. Er wirkte namentlich in Metz, wo, wie wir wissen, liturgisches Leben und römischer Ge-

[1] Über Amalar von Metz vgl. Mönchemeier, Paderborn 1893, in den kirchengeschichtlichen Studien von Knöpfler, Schrörs und Sdralek. Die neuesten Untersuchungen von Dr. Marx (Erzbischof Amalar von Trier, in dem Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen, Trier 1899) haben im Einklang mit G. Morin (Revue bénédictine 1899, p. 419ff.) und gegen Mönchemeier dargetan, daß der Metzer und Trierer Amalar eine und dieselbe Person sind. Vgl. auch Debroise in Cabrols Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie I, p. 1323 ff.

sang seit Chrodegang in hohen Ehren standen. Seine Hauptschrift, die für uns in Betracht kommt, hat den Titel De ordine Antiphonarii[1]. Ihr geht ein Prolog voraus, der die Veranlassung der Schrift berichtet. Im Laufe seiner liturgischen Studien hatte er vielfach Gelegenheit, sich von Mängeln und Willkürlichkeiten der Offiziumsbücher zu überzeugen, und sein Streben ging dahin, sie mit dem römischen Original möglichst in Übereinstimmung zu bringen. Mit Erlaubnis des Kaisers Ludwig des Frommen unternahm er 831 oder 32 eine Reise nach Rom zu Papst Gregor IV., um den römischen Usus an der Quelle zu studieren. Er erbat sich vom Papst ein Antiphonar für die Kirche von Metz. Dieser erklärte ihm aber, das letzte, welches er noch habe weggeben können, habe der Abt Wala von Corbie erhalten, der sich jüngst in Rom aufgehalten habe; alle andern Exemplare brauche er selber. Indessen konnte Amalar sich bei dem Archidiakon Theodor, den der Papst anwies, ihm jede Belehrung zukommen zu lassen, über die Einzelheiten des römischen Ritus und Gesanges unterrichten. Nach Metz zurückgekehrt, machte er sich auf die Suche nach dem Antiphonar des Wala und entdeckte es auch im Kloster Corbie. Es bestand aus vier Bänden, von denen drei das Officium nocturnum, und der vierte das diurnum enthielt. Beim Vergleichen bemerkte er aber mit Verwunderung Verschiedenheiten mit dem römischen Usus, der durch Chrodegang in der Metzer Kirche eingeführt war. Manche Antiphonen und Responsorien, die in den neuen standen, fehlten in den alten römischen Büchern, und umgekehrt. Eine Notiz in einem der Bände des Walaschen Antiphonars: *Hoc opus summus reparat pontifex domnus Adrianus sibi memoriale per saecla*, gab ihm den Schlüssel des Rätsels: während man in Metz den römischen Usus seit Chrodegang getreulich weiter pflegte, war in Rom unter Papst Adrian (772—795) eine Art Revision des Offiziums vorgenommen worden. Ein römisches Offizium, wie er es sich zuerst vorgestellt hatte, unveränderlich und allezeit ein leuchtendes Muster für die anderen Kirchen, gab es also nicht; um etwas für die Metzer Kirche Brauchbares zu haben, was von dem gleichzeitigen römischen Offizium nicht allzu verschieden war, blieb Amalar nichts übrig, als ein neues Antiphonar zusammenzustellen. Manches entnahm er dem neurömischen Antiphonar des Wala, anderes dem altrömischen Metzer, einiges fügte er selber hinzu, darunter Antiphonen und Responsorien, die schon von Alcuin in Tours gelehrt worden waren, und solche für Metzer Lokalfeste.

[1] Migne, Patr. Lat. CV, 1243 ff.

Die Schrift De ordine Antiphonarii verbreitet sich über die Einzelheiten seines Verfahrens.

Eine besondere Aufmerksamkeit widmete Amalar den Texten der Responsorienverse, und hierbei wurde er von einem Weltpriester, Helisachar, unterstützt. Dieser war Kanzler Ludwigs des Frommen gewesen und erhielt später die Einkünfte des Klosters St. Maximin bei Trier. Den Unterschied zwischen der gallischen Art, die Responsorien zu singen, und derjenigen, die er in Rom kennen gelernt hatte und die auch im Antiphonar des Wala durchgeführt war, haben wir früher besprochen. Nach gallischem Usus wurde nach dem Verse des Responsoriums nicht dies letztere ganz repetiert, sondern nur dessen zweite Hälfte, und es ergaben sich so gelegentlich Zusammenstellungen von logisch zusammenhangslosen Stücken. Sein Bestreben war, nur solche Verse zuzulassen, an welche sich der zweite Teil des Responsoriums logisch gut anschloß; dabei verfuhr er aber so konservativ wie möglich[1]. Heftige Gegnerschaft fand das Werk des Amalar bei den Lyonern. Hier hatte Bischof Leitrad († 816) die römische Liturgie eingeführt und eine Sängerschule errichtet[2]. Sein Nachfolger war Agobard[3], der bei den Streitigkeiten um die Herrschaft im Frankenreiche seines Amtes für verlustig erklärt wurde. Amalar wurde 835 zum Bistumsverweser ernannt und versuchte als solcher seinen liturgischen Reformen auch in Lyon Eingang zu verschaffen. Ein gewaltiger Widersacher erstand ihm aber in Florus, einem in Lyon hochangesehenen Magister. Nach seiner Rückkehr auf den Lyoner Bischofstuhl kämpfte auch Agobard mit allen Kräften gegen Amalar. Er verfaßte eine Gegenschrift gegen die das Antiphonar des Amalar begleitende De ordine Antiphonarii, unter dem Titel:

---

[1] Auch der schon erwähnte Theoretiker Aurelianus von Reomé dringt darauf, daß bei den Repetitionen der Responsorien der Sinn nicht leide, und schlägt vor, unter Umständen den Text leicht zu verändern, damit der Vers sich vernünftig an das ℟. anschließe. Er exemplifiziert u. a. an dem ℟. *Veni domine et noli tardare* mit ℣. *A solis ortu et occasu, ab aquilone et mari*, und sagt, in der nach diesem ℣. zu wiederholenden Partie des ℟.: *et revoca dispersos in terram suam*, solle man das »et« auslassen. (Gerbert, scriptores I, 45.)

[2] In einem Brief an Karl den Großen schreibt Leitrad: *In Lugdunensi ecclesia est ordo psallendi instauratus, ut iuxta vires nostras secundum sacri palatii ritum omni ex parte agi videatur, quidquid ad divinum exsolvendum officium ordo exposcit. Nam habeo scholas cantorum, ex quibus plerique ita sunt eruditi, ut alios etiam erudire possint.* Migne, Patr. Lat. XCIX, 871.

[3] Über ihn vgl. Debroise in Cabrols Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie I, p. 971 ff.

De correctione Antiphonarii[1]. Auch diese Schrift bildet die Vorrede zu einem Antiphonar, das Agobard nach seinen Ideen hatte zusammenstellen lassen: er tadelte besonders an demjenigen des Amalar, daß es Texte enthielt, die nicht aus den hl. Schriften gezogen waren. Aus dem Lyoner Antiphonar ließ er alle derartigen Gesänge ausscheiden und trat damit in Gegensatz zu einem seit dem 4. Jahrh. fast allgemein in der Kirche geltenden Grundsatze, wonach auch außerbiblische Texte zu liturgischer Verwendung zugelassen werden konnten. Viele Texte des Antiphonars stammten aus den Martyrerakten, andere waren frei oder in Nachahmung biblischer Texte gebildet, und gerade eine Reihe uralter römischer Gesangstexte fielen der einseitigen Gegenreform Agobards zum Opfer. Es gelang ihm und Florus auch, den Amalar vor ein Kirchengericht zu bringen und verdammen zu lassen[2].

Trotz aller Opposition erwarb sich aber die Kompilation des Amalar die Wertschätzung nicht nur der Metzer Kirche, sondern der meisten Kirchen im Frankenland. Ihrer bedienten sich die Reformatoren des liturgischen Gesanges unter den Zisterziensern im 12. Jahrh. und die Prämonstratenser[3]. Selbst in Rom wurde der gallische Usus, die Responsorien zu singen, adoptiert. Im allgemeinen wurde Amalars Werk die Grundlage der interessanten und reichen römisch-gallischen Liturgie, die noch ein Jahrtausend hindurch ihre Existenz zu behaupten vermochte[4].

Die melodische Fassung der Offiziumsgesänge blieb von der Reform des Amalar unberührt. Weder in seinen Schriften noch in denen seiner Gegner ist mit einer Silbe davon die Rede, daß die Melodien irgendwie von den Textänderungen Amalars in Mitleidenschaft gezogen wurden. Wäre dies der Fall gewesen, so würden Agobard und Florus ihm einen kräftigen Vorwurf nicht erspart haben. Amalars Arbeit bezog sich besonders auf die Texte der Responsorienverse, und für deren Vortrag gab es feststehende Formeln, die so beschaffen waren, daß sie sich jedem Texte anpassen konnten.

---

[1] Migne, Patr. Lat. CIV, 330 ff.

[2] Mönchemeier, l. c. Bemerkenswert ist an dieser Polemik auch noch, daß unter dem Einfluß der Lyoner Liturgiker aus allen Schriften des Amalar die Stellen gestrichen wurden, die Gregor den Großen den Organisator des Offiziums nennen. Also Morin, l. c., 23.

[3] Bäumer, Breviergeschichte 283.

[4] Morin, l. c., 21. Ein Vergleich des trierischen Antiphonars (ed. Hermesdorff 1864) mit den Ordines Romani zeigt tatsächlich, daß in jenem sehr viel Urrömisches enthalten ist. Vgl. z. B. oben S. 73.

Die Metzer Gesangschule, die erste Tochter der römischen Schola Cantorum im Frankenlande, blieb auch nach Karls Tode die einflußreichste unter ihren zahlreichen Schwestern. Bis ins 12. Jahrh. stand sie in hohem Ansehen und wurde immer als treue Hüterin des römischen Gesanges angesehen[1]. Im 10. Jahrh. war ihr berühmter Leiter Rotlandus; mit ihm gleichzeitig wirkte Bernacer, Diakon und Vorsänger an der Kirche zum hl. Erlöser[2]. In den ersten Jahren des 11. Jahrh. nahm den Metzer Bischofsitz Theoger ein, der Benediktiner in Hirschau und St. Georgen im Schwarzwald gewesen war. Ein großer Freund des Kirchengesanges, verfaßte er eine Schrift darüber, die auf uns gekommen ist[3].

Wenn es nötig schien, drangen die Synoden immer wieder auf die gebührende Berücksichtigung des Kirchengesanges in den Schulen, so das 3. Concilium Valentinum 855[4]. Im 10. und 11. Jahrh. hoben sich im Frankenlande die Gesangschulen überhaupt zu großer Blüte. Berühmt war ein Kloster in Argenteuil bei Paris, vornehmlich seitdem daselbst der Diakon Addalaldus wirkte (9. Jahrh.)[5]. In Paris selbst lehrte Remigius von Auxerre (Ende des 9. Jahrh.), der einen Traktat über griechische Rhythmik hinterlassen hat[6], Dialektik und Musik. Seine Lehrer waren Hericus, ein Schüler des Rabanus Maurus und des Haymon von Halberstadt, die ihrerseits den Unterricht der von Rom

---

[1] Im 9. Jahrh. galt der Metzer Gesang als dem aller andern Kirchen in Franken und Alemannien weit überlegen, wie Johannes Diaconus hervorhebt: *Denique usque hodie quantum Romano cantus Metensis cedit, tantum Metensi ecclesiae cedere Gallicanarum ecclesiarum Germanarumque cantus, ab his, qui meram veritatem diligunt, comprobatur.* (Migne, Patr. Lat. LXXV, 91.) Das Urteil wird bestätigt durch den ebenfalls gegen Ende des 9. Jahrhunderts schreibenden anonymen Biographen Karls des Großen, nach welchem man in den Gegenden des Frankenlandes, in denen man Latein sprach, für *ecclesiastica cantilena* einfach *cantilena Metensis* zu sagen pflegte (Migne, Patr. Lat. XCVIII 1378). Dies Zeugnis ist um so unverdächtiger, als es von einem St. Galler Mönch stammt. Es scheint in der Tat, daß man bisher die Wirksamkeit der Metzer Gesangschule viel zu niedrig taxiert hat. Vgl. auch unten S. 249ff.

[2] Mabillon, Acta SS. Ord. Bened. V. saec. 372ff.

[3] Abgedruckt in den Scriptores von Gerbert, Bd. II.

[4] Das Konzil bestimmte im 18. Kanon: *Ut de scholis quam divinae quam humanae litterarum nec non et ecclesiasticae cantilenae iuxta exemplar praedecessorum nostrorum aliquid inter nos tractetur, et si fieri potest, statuatur atque ordinetur, quia ex huius studii longa intermissione pleraque Ecclesiarum Dei loca et ignorantia fidei et totius scientiae inopia invasit.* Gerbert, de cantu I, 243.

[5] Histoire littéraire franç. V, 249.

[6] Abgedruckt bei Gerbert, scriptores, Bd. I.

ins Frankenland gekommenen Sänger genossen hatten, oder von deren ersteren Schülern[1]. Remigius' berühmtester Schüler war Odo, der erste Abt von Clugny, der sich als Sänger und Komponist großen Rufes erfreute. Als seine bedeutendste Schöpfung wird seine Komposition der Antiphonen des Offiziums vom hl. Martin genannt und den schönsten Stücken des römischen Offiziums an die Seite gestellt. Man schrieb ihm auch Hymnen auf den hl. Julian, die hl. Magdalena zu u. a. Er starb 942[2]. Hochangesehene Gesangschulen gab es noch in Toul, Dijon, Cambrai, Chartres und Nevers. In letzterer Stadt wirkte Hucbald (um 930), die Kathedralschule von Chartres[3] genoß hohen Ruf unter Bischof Fulbert (11. Jahrh.) und seinem Schüler Arnoult, der auch als Komponist tätig war, und zu dem von weither Schüler strömten[4]. In Dijon wirkte Wilhelm, der, wie schon bemerkt, als Urheber einer Neuerung im Gesang genannt wird (die andere dem Wilhelm von Fécam zuschreiben), die sich aber nirgends dauernd festsetzen konnte[5].

Da die Beobachtung des Offiziums zu den Hauptobliegenheiten der Mönche zählte, so gab es ähnliche Einrichtungen größeren oder geringeren Umfangs in allen Klöstern. Schöne Ausstattung der Gottesdienste wurde überall erstrebt, und der Gesangsmeister des Klosters, der Kantor, legte nicht wenig Gewicht auf kunstgerechte Produktionen seiner Sänger. Der Kirchengesang und damit die theoretischen Regeln über Musik wurden als offizieller Bestandteil des Schulunterrichtes gelehrt; mit der Arithmetik, Geometrie und Astronomie zusammen bildete die Musik das Quadrivium. Ein prächtiger Knabenchor war der Stolz der Klöster und Welt-

[1] Lebeuf, Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris 1741, S. 8, Anm.

[2] Sigebert, de script. eccl. c. 124. (Migne, Patr. Lat. CLX, 573.) Vgl. auch Gerbert, de cantu I, 280 und II, 34. Sein Biograph (Mabillon, saec. V. Ord. S. Benedicti, p. 153) erzählt die Veranlassung zur Komposition der Martinusantiphonen folgendermaßen: die Matutinantiphonen füllten wegen ihrer Kürze die Winternacht nicht aus, und man half sich zuerst mit der Wiederholung der Antiphone nach jedem Vers der Psalmen. Das dauerte indessen den Mönchen zu lange, und auf ihre wiederholten Bitten komponierte Odo längere Antiphonen. Der Dialogus de Musica (Gerberts Scriptores II.) ist wohl unecht.

[3] Über die Kathedralschule von Chartres besitzen wir nunmehr eine treffliche Arbeit von Clerval, L'ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres, Paris 1899.

[4] Lebeuf, Traité historique et pratique, p. 24.

[5] Er wird Psalmorum concentus distinguens genannt und habe sie dulcissimo melodimate ausgeschmückt. Gerbert, de cantu II, 30.

kirchen jener Zeit[1]; man übertrug Knaben besonders gern die schönen und lang ausgesponnenen Gesänge der Responsorien und das Alleluja. Es war keine Seltenheit, daß die Psalmodie im Kloster von hundert Mönchen und Knaben ausgeführt wurde[2]. Der Kantor aber wurde, wie in Italien und England, eine wichtige Persönlichkeit, und die monastischen und andern Konstitutionen verbreiten sich ausführlich über seine Rechte und Pflichten[3]. Sein Amt wurde bald ein Ehrenamt, das in der Bezeichnung Archikantor seinen Ausdruck fand. Hervorragende musikalische Kenntnisse waren dafür dann nicht mehr erforderlich; gelegentlich war diese Würde die Vorstufe zu der eines Abtes oder Bischofs. Aurelian von Reomé widmet seine musikalische Schrift dem Archikantor Bernardus, den er seinen zukünftigen Erzbischof nennt. In Metz behielt man die römische Bezeichnung Primicerius bei. Im Laufe der Zeit wurde auch dieser ein hoher kirchlicher Würdenträger; in einem der Metzer Kirche erteilten Privileg figuriert er vor dem Dekan und dem Chorbischof[4]. Der Chorepiscopus scheint in den Weltkirchen teilweise ähnliche Funktionen ausgeübt zu haben, wie in den Klöstern der Armarius. Schon die Kapitularien Karls des Großen erwähnen ihn. Die Beschlüsse des Konzils von Köln 1260 nennen ihn den Leiter der Sänger; auch in der Trierschen Kirche war es eine bedeutsame Persönlichkeit[5]. Ihm lag die Aufsicht über das gesamte Offizium ob. Der Armarius aber vertrat auch im Frankenlande den Abt im Kloster; nach einem Cluniacenser Ordo des 11. Jahrh. hatte er nicht nur dem Abt, wenn dieser eine Melodie anstimmen sollte, diese vorzusingen; war der Abt abwesend, so sang er dessen Antiphonen und Responsorien. Wie der Chorbischof in der Kathedrale, so hatte er in den Klosterkirchen den gesamten Gottesdienst zu beaufsichtigen und war so der direkte

---

[1] Über den Bericht Walafrid Strabos über seine Studien und den Musikbetrieb im Kloster Reichenau (um 844), wo die Knaben auch im Instrumentenspiel unterrichtet wurden, vgl. Gregoriusblatt, Aachen 1882, S. 125ff. Ebenso Mettenleiter, Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte, Regensburg 1868, S. 84, den Cäcilienkalender 1879, S. 57, 1885, S. 16, das kirchenmusikalische Jahrbuch 1887, S. 36, 1894, S. 9, das Gregoriusblatt 1881, S. 61 und 97, 1882, S. 85.

[2] Karls des Großen Freund, Angilbert, richtete für das Kloster St. Riquier eine Schule und ein Internat für 100 Knaben ein, welche, in drei Abteilungen geteilt, die Psalmodie der Mönche unterstützen sollten, so daß jedesmal 100 Mönche und 34 Knaben zusammen sangen. Monum. German. Script. XV, 178.

[3] Gerbert, de cantu I, 303 ff.

[4] Gerbert, ebenda 306.

[5] Gerbert, ebenda I, 218.

Vorgesetzte des tatsächlichen musikalischen Leiters, dem das Technische des Kirchengesanges übertragen war[1].

Ähnlich war der Gottesdienst in den Frauenklöstern geordnet; die Vorsängerin, Cantorissa oder Cantrix genannt, überwachte die ordnungsgemäße Abhaltung der Offizien und unterrichtete im Vortrag der Lesungen und Gesänge[2].

Die Sorgfalt, die man auf schönen Verlauf der Zeremonien verwendete, macht es verständlich, daß man hier und da im Interesse einer kunstgerechten und erhebenden Ausführung der Gesänge die strenge Einfachheit außer acht ließ, welche die monastische Regel zu verlangen schien, und gelegentlich auf diese Dinge ein Gewicht legte, das mit der Klosterobservanz nicht mehr im Einklang stand. So machten es die Zisterzienser in späterer Zeit den Cluniazensern zum Vorwurf, daß sie die Geschmeidigkeit und Schönheit der Stimme durch künstlerische Mittel zu erhöhen gewohnt seien; auch fanden sie manche Melodien in den neueingeführten Offizien jener Mönche lasziv und der Regel zuwider[3]. Solche Urteile erklären sich aus der Tendenz der Zisterzienser, welche die ursprüngliche monastische Strenge wieder zu Ehren bringen wollten. Einige Klöster hielten so sehr auf schöne Ausführung der vorgeschriebenen Gesänge, daß sie sich weigerten, Novizen anzunehmen, die nicht im Kirchengesang bewandert waren; also der Abt Peter von Andern[4].

Selbst weltliche Machthaber hielten es nicht unter ihrer Würde, den liturgischen Versammlungen beizuwohnen und allem, was Liturgie betraf, ein reges Interesse entgegenzubringen. Ein begeisterter Freund der Liturgie[5] war König Robert der Fromme

---

[1] Gerbert, ebenda 309. Über die Choralpflege in der Normandie (Rouen) vgl. die Revue de Chant grégorien, Grénoble, VIII, p. 105, XI, p. 174 und 189, XIV, p. 164; in Notre-Dame von Chartres in der Tribune de S. Gervais, Paris, VI, p. 95 und 127, VII, p. 16. Für die spätere Zeit vgl. Aubry, La Musique et les Musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle, Paris 1906 und in der Tribune de S. Gervais IX, 1903, p. 57 ff.

[2] Ducange, Glossarium, s. v. Cantrix. Vgl. auch die Tribune de S. Gervais, Paris IV, 1898, p. 26 und 58; IX, 1903, p. 348. Über den Gesang von Mönchen und Klosterfrauen zusammen zur Zeit des Verfalls der Liturgie vgl. Gerbert, de cantu I, p. 318.

[3] Gerbert, ebenda 318.

[4] Gerbert, ebenda 284.

[5] Über die unglaubwürdige Überlieferung, die Karl dem Großen Text und Singweise des Hymnus *Veni creator spiritus* zuweist, vgl. oben S. 164. Die Melodie des Hymnus findet sich zuerst mit dem ambrosianischen Osterhymnus *Hic est dies verus dei* verbunden und wurde erst nachher auf den Pfingsthymnus übertragen. Sie findet sich auf beide Texte noch in jungen Hand-

(† 1031); so oft er nicht durch dringende Geschäfte daran verhindert war, wohnte er den kanonischen Stunden bei. Er gilt als Komponist liturgischer Gesänge der verschiedensten Arten, von Hymnen, Antiphonen und Responsorien. Berühmt war sein ℟. *Cornelius centurio* zu Ehren des hl. Petrus[1], das ℟. *Judaea et Jerusalem*[2], das ehemals in der ersten Weihnachtsvesper gesungen wurde, und besonders das ℟. *O constantia martyrum.* Andere Responsorien, die Robert komponiert haben soll, waren von Fulbert von Chartres († 1029) in metrischen Formen gedichtet; es sind die ℟. *Stirps Jesse* mit dem ℣. *Virgo dei genitrix*, ℟. *Ad nutum domini* ℣. *Ut vitium*, und ℟. *Solem justitiae*, ℣. *Cernere divinum*[3]. Sogar die wahrscheinlich von Innozenz III. verfaßte Sequenz *Veni sancte spiritus* galt als sein Werk[4], wie auch die Notkersche *Sancti Spiritus adsit nobis gratia.* In späterer Zeit (unter Ludwig IV.) zeichnete sich Graf Fulco von Anjou durch Begeisterung für die Liturgie aus; er pflegte in geistlichem Gewande mit den Klerikern zusammen das Offizium zu singen und soll der Verfasser von zwölf Responsorien zu Ehren des hl. Petrus sein[5]. In Deutschland wird Markgraf Heinrich von Meißen als hervorragender Förderer des liturgischen Gesanges und Komponist genannt[6].

---

schriften, z. B. Cod. B. V., 23, der Stadtbibliothek Basel aus dem 15. Jahrh. Ebensowenig hat die Nachricht historischen Wert, die Karl dem Kahlen ein Officium de S. Sudario zuschreibt.

[1] Herausgegeben im Processionale monasticum, Solesmes, S. 125. Robert soll es am Peterstage in Rom zum Offertorium dargebracht und Papst Sylvester, sein ehemaliger Lehrer, es darauf zum Gebrauche vorgeschrieben haben. — Vgl. Bäumer, Breviergeschichte, S. 290 und die Revue de chant grégorien Grenoble VIII, 1900, p. 170.

[2] Processionale monasticum, S. 25.

[3] Vgl. die Revue de chant grégorien Grenoble IV, 1895, p. 6ff.

[4] Lebeuf, Traité historique et pratique, S. 17.

[5] Processionale monasticum, S. 195.

[6] Vgl. die Revue de chant grégorien, Grenoble VI, 1897, p. 7. Ihm wird eine Gloriamelodie zugeschrieben, die durch Innozenz IV. (1254) approbiert wurde.

XIII. Kapitel.

Die Sequenzen.

Von den im fränkischen und alemannischen Lande blühenden zahlreichen Klostergründungen, die sich um die Cantilena romana bemühten, verdient diejenige von St. Gallen eine eingehendere Darstellung, weil sie der Mittelpunkt war, von dem aus neue Formen des Kirchengesanges ausgingen[1].

Ekkehart IV., der Geschichtschreiber des St. Gallischen Klosters, erzählt von zwei römischen Gesanglehrern, Petrus und Romanus, die Papst Hadrian 790 Kaiser Karl dem Großen auf dessen Wunsch mit Abschriften des authentischen Antiphonars schickte. Nicht beide seien an ihr Ziel gelangt. Romanus, auf dem Wege über die Alpen erkrankt, habe in St. Gallen die Reise unterbrechen müssen, während Petrus nach Metz weiterzog. Mit Erlaubnis des Kaisers sei Romanus bei den freundlichen Mönchen geblieben und habe sie im römischen Gesang unterwiesen. Die in St. Gallen von ihm gegründete Gesangschule sei ganz nach dem römischen Muster eingerichtet worden, und das aus Rom mitgebrachte Antiphonar habe dieselbe Verehrung genossen, wie das authentische in Rom. Man habe es neben dem Altare des hl. Petrus aufbewahrt und, so oft es nötig war, zu ihm seine Zuflucht genommen[2].

Daß, abgesehen von seinem Offizium, welches das monastische war, das Kloster St. Gallen in seinem Gesange von Rom abhing, läßt sich nicht bezweifeln, ebensowenig wie für alle andern Kirchen und Klöster gregorianisch-römischen Ritus. Wie die ältesten Meßgesangshandschriften in ihrer Anordnung und ihren Festen römischen

[1] Die St. Galler Gesangschule behandelt das für seine Zeit hochbedeutsame, nur nicht kritisch genug angelegte und heute in vielem veraltete Werk des P. Schubiger: die Sängerschule von St. Gallen, Einsiedeln 1858; ferner die Paleographie Musicale I, 57—70.

[2] Ekkehart IV, casus S. Galli, cap. 47. Ausgabe von Meyer v. Knonau, S. 170.

Ursprung deutlich verraten, so auch die St. Galler. Nicht glaubwürdig ist dagegen Ekkeharts Bericht von der direkten Übernahme des römischen Gesanges in so früher Zeit und von der Gründung der St. Galler Gesangschule von Rom aus. Er ist hierin einer Überlieferung gefolgt, die den wirklichen Hergang im Interesse des Ruhmes des Klosters verdunkelte[1]. Der um 150 Jahre ältere St. Gallische Anonymus, der 883[2] Karls des Großen Biographie schrieb[3], stellt den Hergang wesentlich anders dar. Als Karl bemerkte, daß die von Rom verschriebenen Sänger die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht erfüllten, habe er zwei seiner eigenen Sänger zur Ausbildung nach Rom geschickt. Nach ihrer Rückkehr sei der eine am Hofe Karls geblieben, der andere nach Metz beordert worden. Von St. Gallen ist da keine Rede, noch auch von Petrus und Romanus[4]. Der Verfasser dieser Biographie wußte nichts von einer Gründung der musikalischen Praxis seines Klosters von Rom aus, noch auch von Romanus oder Petrus, schreibt im Gegenteil der Metzer Gesangschule eine große Bedeutung zu. Derselbe Autor, in dem die neueste Forschung den Notker Balbulus selbst erblickt, berichtet von einer großen Verschiedenheit des sanktgallischen und des römischen Gesanges seiner Zeit[5]. Man wird diese Notiz am besten so verstehen, daß letzterer erst nach

---

[1] Daß den Angaben des Ekkehart auch sonst viel Mißtrauen entgegenzubringen ist, darüber stimmen alle Forscher überein. Man vgl. z. B. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, S. 365. Werner, Notkers Sequenzen S. 95 sagt geradezu: »Die Erzählung Ekkeharts, der nicht einmal über Ereignisse und Personen des 9. Jahrh. eine deutliche Vorstellung gehabt hat, ist nichts weiter als ein Versuch, sein Kloster St. Gallen dem durch seine Gesangskunst schon früh berühmten Metz gleichzustellen.«

[2] Vgl. Wattenbach, Deutschl. Geschichtsquellen I, 207 und 272.

[3] Monachus St. Gallensis, de Carolo Magno I, 10. (Monum. German. Script. II, 735.)

[4] Meyer von Knonau, l. c., erklärt die Namen Petrus und Romanus für fingiert; man habe die Tradition, nach welcher St. Gallen seinen Gesang direkt aus Rom bekommen, durch diese allerdings leicht aufzutreibenden Namen stützen wollen. Auch Bäumer, Breviergeschichte 239, hält sie für erfunden.

[5] Seine Worte lauten: »*Referendum hoc in loco videtur, quod tamen a nostri temporis hominibus difficile credatur, cum et ego ipse qui scribo propter nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanorum cantilenae non satis adhuc credam, nisi quia patrum veritati plus credendum est quam modernae ignaviae falsitati. Igitur indefessus divinae servitutis amator Carolus* etc.« — Ich habe die *nimia dissimilitudo* zuerst auf eine Verschiedenheit der Vortragsweise bezogen, vermag diese Auffassung aber nicht mehr aufrecht zu erhalten, da ein Grund, eine solche Verschiedenheit besonders zu betonen, in dem Zusammenhang nicht vorliegt und überhaupt

883 in St. Gallen Aufnahme fand. Damit stimmt das Alter der ältesten sanktgallischen Choralhandschriften überein, die dem 10. Jahrh. angehören. Jedenfalls verdient dieser Bericht mehr Glauben, als der mehr wie ein Jahrhundert jüngere des Ekkehart. Ob nun gegen 900 eine direkte Übernahme des römischen Chorals in St. Gallen stattfand, oder dieser von Metz her, der seit Chrodegang blühenden Stätte des Kirchengesanges, oder endlich durch die englisch-irischen Mönche in St. Gallen eingeführt wurde, das läßt sich heute nicht mit Sicherheit feststellen, obschon die letztere Annahme die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat. Zahlreicher aber als in irgend einem andern Kloster war die Menge bedeutender Künstler in der Gründung des hl. Gallus.

An erster Stelle nennt Ekkehart den Marcellus[1]. Er blühte um 860. In ihm vereinigten sich die beiden Länder, die den römischen Gesang zuerst kennen lernten, die im Nordwesten Europas gelegenen Inseln und das Reich der Franken und Alemannen zu gemeinsamer Arbeit. Ein Ire von Geburt, war er in Rom gewesen und hatte seine Kenntnis des gregorianischen Gesanges an dessen Geburtstätte stärken können. Mit seinem Oheim Marcus war er dann nach St. Gallen gewandert, wo er ein seinen Neigungen derart entsprechendes Arbeitsfeld vorfand, daß er daselbst

---

der römische Gesang nicht überall in der gleichen Weise vorgetragen worden ist, weder damals, noch später. Die oben im Texte gegebene Erklärung erscheint mir heute natürlicher. Man beachte auch, daß die *nimia dissimilitudo* nicht zu der ihm selbst verdächtigen Geschichte gehört, die der Verfasser nachher erzählt; sie bildet vielmehr die ihm angehörige Beurteilung eines kirchengesanglichen Zustandes, der für ihn allem Zweifel entrückt ist. Wenn aber der römische Kirchengesang erst nach 883, frühestens gegen Ende des 9. Jahrh. nach St. Gallen drang, so muß man die Legenden von seiner Einführung unter Karl dem Großen durch Romanus und all die schönen Dinge, die von altersher diesem Vorgang angehängt werden, fallen lassen. Dahin gehört u. a. auch der Name »romanische Zeichen« für die Sonderzeichen der sanktgallischen Neumenschreiber des 10. Jahrh. Weiterhin wird eine Verschiebung der Stellung St. Gallens in der Urgeschichte der alemannischen Choralpflege die unabweisbare Folge sein. Nicht nur wird man dies Kloster nicht mehr wie bisher an die Spitze der deutschen Überlieferung des römischen Kirchengesanges stellen dürfen; im Gegenteil, St. Gallen hat sich dann den Anordnungen Pippins und Karls am längsten und am erfolgreichsten widersetzt und erst spät der Reformbewegung ergeben. Damit muss von selbst der sanktgallische Einfluß auf die süddeutschen Kirchen bedeutend zusammenschrumpfen. Erinnert sei noch daran, daß, als der hl. Bernard die Reform der zisterziensischen Choralbücher anordnete, er nicht auf die sanktgallische, sondern auf die Metzer Überlieferung zurückgriff. Diese galt im 12. Jahrh. als die reinste Quelle des römischen Gesangs im Norden.

[1] Ekkehart, casus, cap. 33.

verblieb. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß der älteste nachweisbare St. Gallische Künstler irischer Herkunft ist. Eine Tatsache, die mehr als alles andere die Bedeutung dartut, welche die englisch-irische Gesangpflege für die Übung der entstehenden alemannischen Klöster gewann, ist die unverkennbare Ähnlichkeit der Tonzeichen der ältesten alemannischen Choralhandschriften mit den englischen. Die ältesten St. Galler Handschriften haben dieselbe zierliche, wohlgerundete und zarte Neumenform, wie die englischen, ja eine der ältesten Handschriften fränkisch-alemannischer Herkunft, wenn nicht die älteste, das sogenannte Autograph des Tonars Reginos von Prüm in der Leipziger Stadtbibliothek, ist ganz in englisch-irischen Neumen geschrieben. Die Mönche aus dem Inselreich, die Alemannien christianisierten[1], haben in den von ihnen gegründeten Klöstern gewiß keine andere liturgische und gesangliche Ordnung gelehrt, als die ihnen geläufig war. Auch die Gründung des hl. Gallus steht in allem, was Kirchengesang angeht, in enger Beziehung zu der englischen und irischen Kirche, wie denn überhaupt St. Gallen damals zahlreiche irische Mönche bei sich beherbergte[2]. Sie werden den Grund auch zur musikalischen Geschichte des Klosters gelegt haben.

Neben Marcellus war lange Zeit Iso tätig, an trefflicher Geistesbildung ihm gleich. Er starb 871. Zu ihren Schülern zählten Hartmann, Waltram und Salomo; alle überragte aber das Dreigestirn Notker, Tuotilo und Ratpert.

Notker, mit dem Beinamen Balbulus, der Stammler, war aus edler Familie und kam gegen 840 nach St. Gallen, wo er in hohem Alter und von allen verehrt 912 starb. Er wird als Schöpfer der Sequenzenform genannt. Über ihre Entstehung belehrt uns ein Schreiben, das Notker einem Freunde des St. Gallischen Klosters, dem Kanzler Ludwigs des Dicken, Luitwart von Vercelli, zugleich mit der Sammlung seiner Sequenzen überreicht hat[3]. Es ist darin die Rede von *longissimae melodiae*, die der Aufnahme ins Gedächtnis fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten. Schon als Jüngling habe er über Mittel nachgedacht, sie dieser Schwierigkeit zu entkleiden und mit Worten zu versehen. In seinem Vorhaben sei er durch das Antiphonar eines Mönches bestärkt worden, der sich aus dem von den Normannen

[1] Beissel, Evangelienbücher S. 119ff.

[2] Beissel, ebenda S. 124ff.

[3] Man vgl. z. B. Cod. St. Gallen 381; Cod. Einsiedeln 121 u. a. Abgedruckt bei Gerbert, de cantu I, 412, Anm.

zerstörten Kloster Gimedia (bei Rouen) nach St. Gallen geflüchtet habe (851). In diesem Buche seien nämlich »einige Verse zu den Sequenzen moduliert gewesen«[1]. Sequentia ist bei den lateinischen Musikern, wie wir schon wissen[2], ein technischer Ausdruck für die Allelujajubilen; einigen von diesen waren also im Antiphonar von Gimedia Worte untergelegt. Er habe aber keine rechte Freude daran gehabt, da sie voll von Fehlern waren. Nach ihrem Vorbilde habe er sich dann selbst ans Werk gemacht und andere Jubilen mit Worten versehen; so seien die Sequenzen *Laudes deo concinat orbis* und *Coluber Adae deceptor* entstanden. Sein Lehrer Iso habe ihn jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß am besten auf jede Silbe nur ein Ton zu stehen komme. Proben der neuen Art hätten den Beifall auch seines zweiten Lehrers Marcellus gefunden, der sie durch die Singknaben sogleich ausführen ließ. Da der Beifall der andern Mönche nicht fehlte, so habe er weiter gearbeitet und allmählich die ganze Sammlung zustande gebracht. Wenn dieser Bericht in allem dem tatsächlichen Hergang gemäß ist und Notker aus dem Antiphonar von Gimedia die Anregung zu seinen Sequenzen zog, so muß St. Gallen den Ruhm, die Sequenzen geschaffen zu haben, an dies Kloster abtreten oder mit ihm teilen. Damit halte man aber zusammen, daß die Sequenzen nicht nur aus St. Gallen, sondern ebenso früh auch aus dem französischen Kloster des hl. Martialis in Limoges überliefert sind. Es liegt also nahe, verschiedene Blütestätten der neuen Form schon im 9. und 10. Jahrh. anzunehmen.

Aber auch diese Annahme löst nicht alle Schwierigkeiten. Die Handschriften des Notkerschen Sequenzenbuches vermerken unter den Melodien, die zu Sequenzen verarbeitet wurden — sie sind in der St. Gallischen Handschrift 484 ohne Text aus dem 10 Jahrh. erhalten —, viele Allelujajubilen. Es muß aber betont werden, daß die meisten darunter viel umfangreicher sind als die Allelujajubilen, die in den Meßgesangbüchern, auch denen von St. Gallen, stehen; viele haben mit denen des Meßantiphonars fast nur den Namen oder die ersten Tonbewegungen gemeinsam[3]. »Longissimae«,

[1] »*Aliqui versus ad sequentias erant modulati.*« Man nannte die Jubili auch *neumae*. Also Ekkehart selbst: *Jubilus, i. e. neuma, quem quidam in organis jubilant.* Auch Hugo Cardinalis in explic. missae 11: *Alleluia repetitur cum neuma . . . . . Significatur autem per sequentias idem ac per neuma.*

[2] Vgl. oben S. 94 Amalar: *jubilatio, quam cantores sequentiam vocant.*

[3] Vgl. Cod. St. Gallen 376, 378, 379, 380, 381, 382; Cod. Einsiedeln 121. Ich habe die Sequenzen der Einsiedler Handschrift mit Rücksicht auf diesen sehr wichtigen, bisher aber unbeachtet gebliebenen Punkt untersucht.

so überaus lang sind die liturgischen Vokalisen des Alleluja der Messe selten, nicht länger z. B. als die Vokalisen mancher Gradualresponsorien; wohl aber trifft die Bezeichnung »überaus lang« für jene Jubilen zu, welche zuerst in Cod. 484 ohne Text und dann in den Handschriften des Notkerschen Sequenzenbuches neben den Text geschrieben sind. Die Allelujajubilen der Meßgesangbücher können demnach nicht oder nicht allein das Material zu den Notkerschen Sequenzen geliefert haben. Die Sequenzenhandschriften weisen denn auch auf andere Melodien hin, die in keinem Meßbuch vorkommen; es werden als Vorlagen für die Sequenzen Melodien aufgeführt, die *Frigdola*, *Graeca*, *Hypodiaconissa* benannt sind; zuweilen sind diese Namen mit griechischen Buchstaben geschrieben. Andere lateinische Namen könnten Übersetzungen aus dem Griechischen sein, wie *Virgo plorans*, *Puella turbata*; wieder andere Weisen haben die Bezeichnung *Organa*, *Nostra tuba*, *Symphonia*, die auf instrumentale Musik hindeuten. Eine *Metensis major* und *minor* wird Metzer Ursprungs sein, was nicht auffällig ist, da Notker in Beziehungen zu der dortigen Kirche stand; er hat für den Metzer Erzbischof Ruodbert vier Hymnen auf den hl. Stephanus verfaßt[1]; eine solche, die *Romana* genannt wird, wird meist mit dem Sänger Romanus zusammengebracht. Immerhin aber tragen die meisten der longissimae melodiae in den Handschriften den Namen von Allelujajubilen.

Für eine solche Sammlung ist aber in der lateinischen Liturgie kein Platz vorhanden. Diese kennt in ihrer römischen Gestaltung keinen Allelujagesang ohne Vers, noch einen solchen von der Ausdehnung wie die longissimae melodiae, noch endlich ein melismatisches Alleluja außerhalb der Messe. Liturgische Verwendung ist daher für unsere longissimae melodiae ausgeschlossen; nicht nur für die Singweisen, die *Frigdola*, *Graeca*, *Puella turbata* u. a. heißen. Wieder sei betont, daß auch die Stücke, deren Namen an lateinische Meßallelujagesänge erinnern, mit diesen durchaus nicht identisch sind.

Man ist zu der Annahme gezwungen, daß unter den Vorlagen Notkers zu seinen Sequenzen sich griechische, byzantinische Melodien befinden. Daß das Kloster St. Gallen von der Berührung mit den Byzantinern nicht verschont blieb, geht aus andern Tatsachen unzweifelhaft hervor[2]. Die byzantinischen Tonarten-

[1] Schubiger, Sängerschule, S. 55.

[2] Auch die griechische Miniaturenkunst war in St. Gallen bekannt. Vgl. Beissel, Evangelienbücher, S. 238 ff.

bezeichnungen Nonnannoeane, Noeagis[1] u. a. begegnen uns auch in St. Gallischen Handschriften, so Cod. 388, Cod. 390 und 391 u. a. Eine der ältesten Schriften über Orgelmusik, ein Traktat de mensura fistularum organicarum[2], hat wahrscheinlich den Notker Labeo zum Verfasser, einen St. Galler um das Jahr 1000. Diejenigen aber, welche dem Frankenland und Alemannien die Bekanntschaft mit der Orgel vermittelt haben, sind die Musiker, die unter Pippin und Karl dem Großen an den fränkischen Hof geschickt wurden. Sicher haben sie den Anstoß gegeben zu den vielen Neuerungen, die vom 9. Jahrh. an die Musiker in Anspruch nahmen; sie gehören zu den Vätern des Organums, aber auch der Sequenzen und Tropen. Sogar der Name Sequenz ist auf byzantinische Rechnung zu setzen; er ist nur eine Übersetzung des griechischen ἀκολουθία, welches Wort bei den mittelgriechischen Musikern ein Kunstausdruck ist[3]. Eine Abhängigkeit des lateinischen Namens von dem griechischen ist auch deshalb anzunehmen, weil auch der Name für die gleichzeitig in St. Gallen entstandenen Tropen aus der byzantinischen Musik stammt. Sequentiae sind zuerst die longissimae melodiae und dann die daraus geschaffene neue liturgische Gesangsform.

Die Sammlung der longissimae melodiae, welche Notker den Anstoß zur Sequenzenform gab, ist, wie angedeutet, in lateinische Neumen umgeschrieben in der St. Galler Handschrift 484 noch vorhanden. Sie enthält unter anderm eine Anzahl sehr lang ausgesponnener Allelujajubilen, die nur mit den Vokalen des Wortes Alleluja, sonst aber mit keinerlei Text versehen sind. Es handelt sich also um ein Allelujarium[4]. Die Handschrift trägt alle Zeichen fremden Ursprunges. Die Melodien sind von unten nach oben geschrieben, so daß man vom linken Ende der untersten Zeile anfangend aufwärts lesen muß. Eine solche Notierung erinnert an semitische Vorlagen. Ihre Gliederung ist durch ein F

[1] Über diese Namen, die schon im Mittelalter von den Theoretikern nicht mehr recht verstanden wurden, hat zum ersten Male Licht verbreitet R. Schlecht in den Choralvereinsbeilagen zur Cäcilia (Trier) 1876.

[2] In dem ersten Band der Gerbertschen Scriptores.

[3] Vgl. Christ in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie der Wissenschaften 1870, II, S. 89. Über die Erklärung des Michael Praetorius Syntagma musicum I, 46), der den Namen mit der darauffolgenden Ankündigung des Evangeliums (*Sequentia sancti Evangelii* etc.) zusammenbringt, ist es unnötig, ein Wort zu verlieren.

[4] Vgl. oben S. 92. Über die Handschrift ist am besten Schubiger, l. c. 44, zu vergleichen, sowie Werner, Notkers Sequenzen, S. 7 ff. Werner behandelt den Inhalt dieser und der andern ältesten Sequenzenhandschriften.

angedeutet, welches die aus verschiedenen Neumenzeichen sich zusammensetzenden Perioden trennt[1]. Bemerkenswert ist, daß außer der ersten und letzten fast jede Periode wiederholt wird. Ein Vergleich der ältesten Sequenzenhandschriften in St. Gallen und Einsiedeln ergibt ihre Abhängigkeit von Cod. 484 oder dessen Inhalt; dieselben Melodien stehen in jenem mit Text, in diesem ohne Text.

Eigentümlich ist in den ältesten Handschriften des Notkerschen Sequenzenbuches — es heißt Liber hymnorum —, daß die als Vorlage dienende Allelujamelodie an den Rand neben den einzelnen Versen geschrieben ist, so daß die Zahl der durch die Tonzeichen (Neumen) angedeuteten Töne genau der Silbenzahl des dazugehörigen Verses entspricht; die Allelujamelodie am Rande soll also bei der Ausführung der Sequenz dermaßen in ihre Bestandteile aufgelöst werden, daß auf jede Textsilbe ein Ton kommt. Zuweilen sind die Silben der Sequenzenverse auch mit den auf sie fallenden Einzelzeichen versehen, so daß die Melodie zweimal aufgezeichnet ist, am Rande als Allelujamelodie in Gruppen zusammengefaßt, und über dem Text, die Gruppen in die Einzelzeichen auseinandergeschrieben[2]. Eine Analogie zu der Aufzeichnung der ganzen Melodie am Rande findet sich in den byzantinischen Hymnenhandschriften; in manchen ist dem Text des Hymnus eine kurze Andeutung der Melodie vorausgeschickt, nach der zu singen ist, in andern ist die Weise als Hirmos vollständig ausgesetzt[3].

Die Notkerschen Sequenzen zerfallen in bezug auf ihren Bau in zwei Gruppen; die eine hat in ihrer Vorliebe für strophische Gliederung eine gewisse Ähnlichkeit mit den lateinischen Hymnen, die andere ist durch den Mangel jeglicher symmetrischer Bildung der Teile gekennzeichnet. Jener Gruppe gehören die meisten Sequenzen an; man erkennt sie schon an ihrer Ausdehnung; diese ist nur in verhältnismäßig wenigen Exemplaren vertreten, die

---

[1] Dies F pflegt man seit Schubiger als Andeutung von *finis* (Ende) aufzufassen; mit Unrecht; wir stehen hier vor einem griechischen Tonzeichen, das seine Begründung in einer heute noch nicht ganz erforschten Praxis der griechischen Musik hat; es ist von Bedeutung, daß der 1892 von Wessely beschriebene Papyrus des Erzherzog Rainer, der uns das Fragment des euripideischen Orestes überliefert, eine ähnliche Art der Aufzeichnung kennt. Man vgl. darüber Carol. Janus, Musici scriptores graeci, 427 ff. und Crusius im Philologus 1893.

[2] Vgl. in Cod. Einsiedeln 121, S. 578 die Sequenz *Ecce solemnis diei.*

[3] Dom Pitra, Analecta sacra I, 202, 218, 273 u. a. Ebenso dessen Prolegomena, S. 54. Vgl. auch oben S. 161.

alle durch ihren geringen Umfang auffallen. Ein paar Beispiele jeder der beiden Typen wird den Unterschied verdeutlichen. Ich entnehme sie der dem 10. Jahrh. angehörigen Einsiedler Handschrift 121 des Notkerschen Liber hymnorum.

Typus A

sei dargestellt an vier Sequenzen; die erste ist nach dem Alleluia V. *Laetatus sum* vom 2. Adventsonntag gebaut, mit dessen Melodie sie aber nur die ersten Tonzeichen gemeinsam hat; sie steht im Cod. 121 auf S. 508. Die sich entsprechenden Strophen sind nebeneinander gestellt und durch Bezeichnungen wie 2 und 2*a* kenntlich gemacht; die Ziffern hinter den Versen beziehen sich auf die Silbenzahl[1].

In dedicatione ecclesiae.

Laetatus sum.

1. Psallat ecclesia mater illibata 12
et virgo sine ruga honorem 10
huius ecclesiae. 6

2. Haec domus aulae coelestis 8
probatur particeps, 6
3. Et lumine continuo aemulans 11
civitatem sine tenebris, 9
4. Quam dextra protegat dei 8
5. Hic novam prolem gratia
parturit[2] 11
foecunda spiritu sancto, 8

2a. In laude regis coelorum 8
et ceremoniis, 6
3a. Et corpora in gremio
confovens 11
animarum, quae in coelo
vivunt. 9
4a. Ad laudes ipsius diu. 8
5a. Angeli cives visitant hic
suos 11
et corpus sumitur Jesu. 8

[1] Es ist für das Verständnis der Sequenzenstruktur von wesentlicher Bedeutung, die in den ältesten Handschriften streng durchgeführte Abteilung in Verse und Versteile beizubehalten. Wo die Handschriftenschreiber von ihr abweichen, geschieht es immer nur, wenn der Vers zu lang ist, um in einer einzigen Zeile Platz zu finden; die am Rande stehende Neumierung, die für die entsprechenden Versgruppen immer die gleiche ist, macht in diesem Falle die richtige Abteilung unzweifelhaft. Auf diese Dinge hat man bisher nicht immer das rechte Gewicht gelegt, oder sich durch ganz späte Handschriften, wie die von Schubiger und nach ihm von andern bevorzugte Brandersche, Cod. St. Gallen 546 aus dem 16. Jahrhundert, irreführen lassen.

[2] Die Handschrift endet die Zeile schon mit gratia, weil der Raum ausgefüllt ist; daß das Wort parturit jedoch zu derselben Zeile zu ziehen ist,

6. Fugiunt universa 7
corpori nocua, 6
7. Hic vox laetitiae personat. 9

6a. Pereunt peccatricis 7
animae crimina 6
7a. Hic pax et gaudia redundant, 9

8. Hac domo trinitatis laus 8
et gloria semper resultant. 9

Folgende Sequenz (S. 442 des Cod. 121) ist nach der Melodie *Romana* gebildet:

In Nativ. S. Joannis Evangelistae.

Romana.

1. Joannes Jesu Christo 7
multum dilecte virgo. 7
2. Tu eius amore carnalem 9
3. Tu leve coniugis pectus 8
respuisti messiam secutus, 10
4. Tuque in terra positus
gloriam 11
conspexisti filii dei, 9
5. Te Christus in cruce
triumphans 9
matri suae dedit custodem, 9
6. Tu te carcere flagrisque 8
fractus testimonio 7
pro Christi es gavisus. 7
7. Tibi summus tacitum 7
caeteris verbum suum 7
pater revelat. 5

2a. In navi parentem liquisti. 9
3a. Ut eius pectoris sacra 8
meruisses fluenta potare. 10
4a. Quae solum sanctis in
vita creditur 11
contuenda esse perenni. 9
5a. Ut virgo virginem servares 9
atque curam suppeditares. 9
6a. Idem mortuos suscitas 8
inque Jesu nomine 7
venenum forte vincis. 7
7a. Tu nos omnes precibus 7
sedulis apud deum 7
semper commenda, 5

8. Joannes Christi care. 7.

Nach dem Allelujavers *Dies sanctificatus* von Weihnachten ist die folgende Sequenz komponiert, die in den Handschriften des Notkerschen Buches immer an erster Stelle steht, in Cod. 121 auf Seite 437.

---

ergibt die Vergleichung mit der Parallelstrophe, und ist zum Überfluß auch durch einen Punkt angedeutet, den der Schreiber hinter dem Worte angebracht hat.

In Nativitate Domini.

Dies sanctificatus.

1. Natus ante saecula 7
dei filius 5
invisibilis, interminus. 9

2. Per quem dies et horae labant, 9
et se iterum reciprocant. 9

3. Hic corpus assumpserat 7
fragile sine labe 7
originalis criminis 8
de carne mariae virginis, 9
quo primi parentis culpam 8
evaeque lasciviam tergeret. 10

4. Nec nox vacat novi sideris 9
luce, quod magorum oculos 9
terruit scios. 5

5. Gaude dei genitrix, 7
quam circumstant obstetricum 8
vice concinentes 6
angeli gloriam dei. 8

6. Et quorum participem te 8
fore dignatus es Jesu, 8
dignanter eorum 6
suscipe preces. 5

1a. Per quem fit machina 6
coeli ac terrae, 5
maris ac in his degentium. 9

2a. Quem angeli in arce poli 9
voce consona semper canunt. 9

3a. Hoc praesens diecula 7
loquitur perlucida 7
adaucta longitudine 8
quod sol verus radio sui 9
luminis vetustas mundi 8
depulerit genitus tenebras. 10

4a. Nec gregum magistris defuit 9
lumen, quos perstrinxit claritas 9
militum dei. 5

5a. Christe patris unice, 7
qui humana nostri causa 8
formam assumpsisti, 6
refove supplices tuos. 8

6a. Et ipsos divinitatis 8
tuae participes deus 8
facere digneris, 6
unice dei. 5

In Ascensione Domini.

Dominus in Syna.

(Cod. Einsiedeln 121, p. 576.)

1. Christus hunc diem jocundum 8
cunctis concedat esse christianis, 11
amatoribus suis. 7

2. Christe Jesu, fili dei mediator 12
naturae nostrae ac divinae. 9

2a. Officiis te angeli atque nubes 12
stipant ad patrem reversurum. 9

3. Terras deus visitasti, 8
aeternus aetera 6
novus homo transvolans. 7

3a. Sed quid mirum, cum lactanti 8
adhuc stella tibi 6
serviret et angeli? 7

4. Tu hodie terrestribus rem novam et dulcem 14
dedisti domine 6
sperandi coelestia. 7

4a. Te hominem non fictum levando 10
super sidereas 6
metas regum domine. 7

5. Quanta gaudia tuos 7
replent apostolos. 6

5a. Quis dedisti cernere 7
te coelos pergere. 6

6. Quem hilares in coelis tibi 9
occurrunt novi ordines. 8

6a. In humeris portanti diu 9
dispersum a lupis gregem unum, 8

7. Quem Christe, bone pastor, 7
tu dignare custodire. 8

Typus B.

Wie bemerkt, ist die Zahl der diesem Typus angehörigen Sequenzen Notkers sehr gering, sie überschreitet nicht das halbe Dutzend; einige davon sind:

Dom. II. post Pascha (p. 480).

In te domine speravi.

1. Laus tibi sit, o fidelis deus. 10

Dom. III. post Pascha (p. 481).

Qui timent.

1. En regnator coelestium et terrenorum. 13

2. Qui nunquam confundis in te 8
confidentes, sed eos 7
magis glorificas. 6
3. Tu propugnaculum adversus hostiles 12
incursatus et insidias. 9
4. Pastor noster, disruptor laquei, 10
5. Tu conservas, qui timentte, 7
valde magnam dulcedinem, 8
deus, indulgens. 5

2. Victor fortis infernalium regnorum. 12
3. In sede sibimet digna sedens 10
rector angelorum. 6
4. Humanos labores indulgens miserator 13
eorum, qui timent 6
potestatis ipsius natum. 9
5. Idcirco mundus omnis plaudat 9
iubilet, canat exsultans 8
cunctorum sanctorum rectori. 9

Beide Sequenzen bestehen aus je fünf Stücken; andere sind etwas umfangreicher, wie die folgende:

Dom. IV. post Pascha (pag. 482). — *Exultate deo.*

1. Laeta mente canamus deo nostro. 11
2. Qui defectam peccatis 7
semper novat ecclesiam. 8
3. Et eam pallidulam 7
de radio veri solis illuminat. 12
4. Et terrae de Mesraim 7
eduxit fornacibus ignitis. 10
5. Quique in omni tribulatione 11
eam exaudit. 5
6. Insuper coelesti nutrit pane 10
et cultum docet suum. 7
7. Quin de petra melle dulci 8
eam adimplet. 5

Gemeinsam ist allen Sequenzen Notkers die Teilung in mehrere Stücke, die aus einem oder mehreren Versen bestehen; im Anschluß an die originale Aufzeichnung ist oben durch große Anfangsbuchstaben die Teilung erkennbar gemacht. Die erste Form ist regelmäßiger gebaut als die zweite; sie bezieht je zwei Stücke durch die gleiche Anzahl der Silben und vor allem durch

die gleiche Melodie aufeinander[1]; es entstehen auf diese Weise Strophen von je einem oder mehreren Versen. Es kommen gelegentlich Ausnahmen vor; so entsprechen sich in der Sequenz für Himmelfahrt *Christus hunc diem* einmal ein Vers von 14 Silben und ein solcher von 10. In diesem Falle ist natürlich auch die Ausdehnung der Melodie verschieden[2]. Wie aus derselben Sequenz hervorgeht (vgl. Strophen 2, 3, 2a und 3a), folgen sich die Parallelstrophen nicht immer unmittelbar aufeinander, sondern zuweilen durch andere getrennt; zwei Strophenpaare sind ineinandergeschlungen. Meist wird die Sequenz durch eine für sich alleinstehende Strophe von größerer oder geringerer Ausdehnung und eigener Melodie eröffnet und beschlossen, die sich aus der symmetrischen Ordnung des Ganzen heraushebt. Der zweite Sequenzentypus teilt ebenfalls das ganze Gedicht in Strophen; eine Entsprechung findet aber nicht statt, weder in ihrer Ausdehnung, noch in der Silbenzahl der Verse, noch in der Melodie; wir haben hier ein Gebilde vor uns, welches sich in bezug auf die äußere Struktur nur wenig von der Prosa unterscheidet.

Es ist bedeutsam und dadurch unterscheiden sich die Sequenzen von den Hymnen, daß immer nur je zwei Strophen die gleiche Ausdehnung, Verszahl und Melodie besitzen; es wechseln demnach längere und kürzere Strophenpaare miteinander ab. Auch die Verse derselben Strophe sind nicht gleich lang. Namentlich aber sind die Sequenzen von den Hymnen durch das Fehlen dessen unterschieden, was mit Prosodie und Quantität zusammenhängt. Wir haben hier rhythmische Poesie in deutlicher Ausprägung. Auf Länge und Kürze der Silben ist nicht Rücksicht genommen; man erkennt dies am besten daraus, daß selbst in den einander entsprechenden Versen der Parallelstrophen nicht selten an derselben Stelle einmal eine kurze, das andere Mal eine lange Silbe steht. Nicht einmal die Wortakzente, die Hebungen, sind an eine bestimmte Stelle gebunden, wenn auch die Zahl der unbetonten Silben zwischen zwei aufeinanderfolgenden betonten nie größer ist als drei. Das Bestreben, Parallel-

[1] Durandus von Mende hebt diese Eigenheit des Sequenzenbaues im Gegensatz zu den andern Meßgesängen noch besonders hervor: *versus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu canuntur, quod contingit, quia ut plurimum bini et bini per rithmos sub paribus syllabis componuntur.* Gerbert, de cantu I, 403, Anm. a.

[2] Man vgl. die Melodie bei Schubiger, l. c., exempla 21; damit stimmt Cod. Einsiedeln 121 durchaus überein.

verse in dieser Beziehung gleich zu bauen, ist unverkennbar, wiewohl nicht immer restlos verwirklicht. Nur die Zahl der Silben und Hebungen ist in fast allen Parallelversen die gleiche.

Diese eigentümliche Struktur ist eine Folge des Baues der allelujatischen Melodien, nach welchen die Sequenzen gedichtet wurden. Jede melodische Gruppe wurde zu einem Vers, der je nach der verschiedenen Ausdehnung der Gruppen bald länger, bald kürzer wurde; fand in der Melodie eine Gruppenwiederholung statt, so ergab sich von selbst ein paralleler Vers, wo sie fehlte, entwickelte sich die dichterische Form zur Ungebundenheit des zweiten Sequenzentypus.

Es braucht nicht wieder darauf hingewiesen zu werden, daß den Sequenzen Notkers jeder Zusammenhang mit der Hymnenpoesie fehlt, wie sie sich seit Ambrosius in der lateinischen Kirche ausgebildet hat; diese besitzt im Gegenteil keine einzige Form, die ihnen zum Vorbild hätte dienen können. Auf lateinischem Boden können sie nicht gewachsen sein; sie sind nichts anderes als auf diesen übertragene byzantinische Hymnenpoesie. Nach dem Vorigen ist es wahrscheinlich; es wird evident, wenn man die Notkersche Sequenz gegen die griechischen Hymnen hält, die von Pitra[1] herausgegeben worden sind. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit im Bau des Ganzen und der einzelnen Teile. Nicht also allein in der Melodie, auch im Texte stellen sich die Sequenzen als eine der letzten und bedeutsamsten Einwirkungen des mittelgriechischen Kirchengesanges auf den lateinischen dar; darauf beruht vornehmlich ihre musikgeschichtliche Stellung[2]. Diese ihre unleugbare Abstammung von der byzantinischen Musik berechtigt, dem Notkerschen Briefe an Liutward einiges Mißtrauen entgegen-

[1] Pitra, Analecta, vgl. oben S. 255, Anm. 3. Nichts steht der Annahme entgegen, daß in manchen Sequenzen Notkers direkte Übersetzungen griechischer Originale vorliegen. Der Ὕμνος ἀκάθιστος der byzant. Liturgie in lateinischer Übersetzung findet sich in der aus St. Gallen stammenden Handschrift Cod. 78 zu Zürich. Vgl. Winterfeld, Zeitschrift für deutsches Altertum, Berlin 1903, S. 81.

[2] Wer den Zusammenhang der Sequenzen mit der byzantinischen Poesie eugnet, muß in der Identität der eigentümlichen poetischen Struktur einen Zufall erblicken, wie auch gegenüber der Tatsache unempfindlich sein, daß der Sequenzenbau nicht aus der Hymnenform abgeleitet werden kann, die seit Ambrosius die abendländische Liturgie beherrscht. Er muß die Singweisen der Hss. 484 St. Gallen, für die in der lateinischen Liturgie der Messe und des Offiziums kein Platz ist, und ihre merkwürdige Notierung in anderer Weise erklären. Von denen aber, die neuerdings die Entstehungsgeschichte der Sequenzen in der bisher üblichen Weise darstellten, hat kein einziger dazu den Versuch gemacht.

zubringen. Vielleicht ist der Name Romanus, der in der späteren St. Gallischen Tradition seit dem 10. Jahrh. auftaucht, im Grunde nichts anderes als die Personifikation des byzantinischen Einflusses in St. Gallen; ist doch der Hauptvertreter der zweiten Blütezeit der griechischen Hymnodik ein »Romanos«. Als man in St. Gallen anfing, den wirklichen Hergang zu vergessen, und die Gründung der Gesangschule direkt auf Rom zurückführte, mochte es naheliegen, den aus dem Ende des 8. Jahrh. noch in dunkler Erinnerung stehenden Namen zum Zeugen für die neuaufkommende Legende anzurufen; möglicherweise hat er auch geradezu den Anstoß dazu gegeben. Ist diese Vermutung richtig, dann wird man in der »Romana« genannten Allelujamelodie, die zu Sequenzen umgearbeitet wurde, eine byzantinische Schöpfung sehen müssen.

Wie die Sequenzen ausgeführt wurden, ergibt sich aus ihrer Struktur. Entweder sind es zwei Chöre, welche die Parallelstrophen einander abwechselnd vortragen, oder aber alle singen die Sequenz von Anfang an bis zu Ende. Jene Vortragsweise fand statt bei den Sequenzen des Typus A, diese bei denen des Typus B. Diese letztere hat Durandus von Mende im Auge, wenn er sagt: »die Sequenz wird von allen zugleich im Chore gesungen, um die Eintracht der Liebe zu versinnbildlichen«[1]. Gemeinsam wurde auch die Einleitung und der Schluß der längern Sequenzen der ersten Form vorgetragen; in ihnen ist sehr oft vom Gesange aller die Rede; die sich entsprechenden Strophen pflegte man aber wechselweise zu singen. Auch Knaben wurden dazu herangezogen; ihre helle Stimme, mit der der Männer abwechselnd und vereint, verlieh dem Gesange viel Glanz und Frische[2].

In den Melodien fällt die Vorliebe für Pracht- und Klangentfaltung auf, kühne melodische Gesänge, häufige Verbindungen größerer Sprünge und ein weit angelegter Umfang, der mit der Hinzuziehung von Knaben gegeben war; gerade in dieser Beziehung erreichen die Sequenzen nicht selten eine Höhe, in die keine Männerstimme folgen kann. Alle diese Dinge sind den ältern liturgischen Gesängen der lateinischen Kirche, zumal den Chorliedern, so gut wie fremd; diese verlaufen mehr in ruhigen, schön geschwungenen Linien, ohne musikalische Prätentionen zu erwecken; sie verschmähen meist den äußern Glanz und begnügen sich damit, das liturgische Wort so wiederzugeben, wie

[1] Rationale 4, 22.

[2] Man vgl. darüber Bartsch, Sequenzen, 19 ff.

es im Innern eines frommen Christen innige und warme Andachtsstimmung hervorruft. Man könnte sie auch allein singen, ohne daß jemand zuhört; sie verlieren dabei nichts an Ausdruck und Schönheit. Ganz anders die Sequenzen; sollen sie ihren Zweck erfüllen, so müssen sie in der gefüllten Kirche erklingen; sie sind wie ein Herold, der mit kühner und energischer Stimme die christlichen Wahrheiten dem Volke entgegenruft.

Besonderen Eindruck muß die syllabische Melodiebildung gemacht haben, durch welche die Sequenz von Anfang an in Gegensatz zu den antiphonischen und responsorialen Meßgesängen tritt. Nur ganz ausnahmsweise hat sich Notker von der Regel entfernt und eine Silbe mit zwei Tönen ausgestattet[1]. Woher der Isosche Gedanke: singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere, stammt, kann kaum zweifelhaft sein: aus der byzantinischen Hymnenmusik. Ebenso wurde im griechischen Kirchengesang die Hirmusmelodie auf die verschiedenen Strophen übertragen. Da in den ältesten Sequenzen das Organum oft erwähnt ist, dessen Bekanntschaft die Franken und Alemannen ebenfalls den Byzantinern verdanken, so ist die Annahme sehr berechtigt, daß die Sequenzen von Anfang an mit der Orgel begleitet wurden. Gerade aber durch diese eigentümliche Verbindung von Wort und Ton wurden die Sequenzen der Art, in der das Volk zu singen gewohnt war, nahe gebracht, und darin liegt mit ein Grund des Aufsehens, das sie machten, und ihrer großen Verbreitung. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, waren die Sequenzen nicht nur Werke einer melismenfeindlichen Richtung[2], sondern wie eine Reaktion des Volks-

[1] Die Beispiele dafür werden um so weniger, je ältere Handschriften man zu Rate zieht. So hat Cod. Einsiedeln 121, der auf S. 578ff. die Sequenz *Ecce solemnis diei* mit Neumen am Rande und Einzelzeichen über dem Text versieht, und zwar immer nur mit Virga und Punktum, gelegentlich auch den Cephalicus, den liqueszierenden Stellvertreter der Virga.

[2] Es ist bemerkenswert, daß die Formen des liturgischen Gesanges, die von Lateinern und nach ihrem Geschmack geschaffen wurden, so auch die Hymnen seit Ambrosius, die syllabische Melodiebildung bevorzugen, alle Formen dagegen, deren orientalischer Ursprung unleugbar ist, wie die Antiphonen und Responsorien, reicher sind an Tonfiguren oder Melismen. Noch heute steht der melismatische Gesang in allen Liturgien des Ostens in Ehren. Die Aussprüche eines Augustinus (und seiner Nachfolger bis weit ins Mittelalter) über das Jubilieren (vgl. oben S. 37ff.) sind nichts anderes als Verteidigungen des melismatischen Gesanges, der den Lateinern im 4.—5. Jahrh. bekannt wurde, ihnen aber fremdartig erschien. Die Männer der Kirche bestrebten sich daher, die Gläubigen über den symbolischen Sinn und die Berechtigung des Jubilierens aufzuklären. Daß aber die lateinische Kunst der Melismatik gegenüber sich durchaus nicht abweisend verhielt und verhält, bezeugen die zahllosen Melismen

gesanges gegen die hohe Kunst der Kirche, ein Umstand, der das durch sie eingeleitete Stadium mittelalterlicher Musikentwicklung um so bedeutungsvoller erscheinen läßt.

Um ein Werk wie die Notkersche Sequenz ästhetisch und geschichtlich zu würdigen, muß man natürlich Maßstäbe beiseite lassen, die der neueren Musik entnommen sind. Ungewöhnlich bleibt der Weg immerhin, auf dem er zur Sequenz gekommen ist. Es war eine eigentümliche Zwangslage, in der er sich befand, wenn er eine vorhandene Melodie von tonischer und rhythmischer Eigenart so mit Text verbinden wollte, wie er es tat, und sein Verfahren scheint uns das naturgemäße Verhältnis von Wort und Ton auf den Kopf zu stellen. Seit langem fügt der Komponist eines Gesanges einem vorhandenen Texte die Singweise hinzu, die ihn dekorativ einhüllt oder seinen poetischen Inhalt in Töne umzusetzen sucht. Bei den ersten Sequenzen, wie auch, um das vorzumerken, bei den Tropen, wird die präexistierende Singweise durch den dichterischen Zusatz in ein neues Existenzverhältnis gebracht, das den Schwerpunkt des Ganzen von dem Ton weg auf die Seite des Wortes verlegt. Eine solche Verschiebung war möglich in einer Kunstrichtung, in welcher das dekorative Element dem interpretierenden als gleichwertig zur Seite steht. Wie die reichere Psalmodie und die so häufige Verwendung einer und derselben Choralmelodie für verschiedene Texte lehren, hat diese nicht ein so scharf geschnittenes individuelles Gesicht, wie die neuere Melodie, kann daher auch eine Manipulation über sich ergehen lassen, wie sie Notker vornahm. Ohne Verluste ging es dabei freilich nicht ab. Die flüssige Bewegtheit der Neumenfiguren mußte einer Tonreihe weichen, in welcher die Unterschiede melodischer und rhythmischer Art nivelliert waren. Melodisch bedeutsame Töne wurden den andern gleichgestellt, Ziertöne zu normalen vergröbert, namentlich aber der flüssige Vortrag der Neumen zerstört. Ton trat neben Ton, und die rhythmische Bewegung löste sich in gleichmäßige Tondauern auf. In derselben Richtung wirkte die Begleitung der Sequenzen durch die Orgel; sie erzwang einen langsameren Vortrag, wie denn die ältesten Autoren, die vom Organum berichten, die morositas seiner Ausführung eigens betonen. Das äußere Bild der syllabischen Notierung der Sequenzen, das nur mehr Virga,

in den Kirchenwerken Palestrinas und seiner Zeitgenossen, um nur sie zu nennen. Die Vokalisen in den Kyrie und Sanctus der klassischen Messen bilden die beste Widerlegung der Angriffe, die gerade ihre Zeit gegen die Melismen im Choral gerichtet hat.

stehend oder liegend, und Punktum als Grundzeichen verwendet, höchstens noch die liqueszierenden Nebenformen, während die am Rande neben dem Text stehende Gruppenneumierung den ursprünglichen lebendigen Rhythmus mit seinen mannigfachen Abstufungen deutlich macht, dies Bild stellt den Anteil außer Zweifel, den die Sequenzen an der Umgestaltung des Choralvortrages besitzen.

Unter den Komponisten des Mittelalters ist Notker der erste, über den wir eine etwas mehr wie allgemeine Kenntnis haben. Das Bild, welches der Geschichtschreiber des St. Gallischen Klosters, Ekkehart, von ihm zeichnet, ist ein anziehendes. Trotz des Mangels seiner Sprachorgane — er stotterte — war er ein hochgebildeter Mann von leicht erregbarer künstlerischer Schaffenskraft. Die spätere Zeit weihte ihm eine große Verehrung[1], und man schrieb schließlich die Erfindung der Sequenzen göttlicher Inspiration zu: noch zu seinen Lebzeiten sollen sie durch die kirchliche Behörde gutgeheißen worden sein[2]. Als 1215 Abt Ulrich von St. Gallen in kaiserlichem Auftrag mit Papst Innozenz III. in Rom verhandelte, machte die Sequenz *Sancti spiritus adsit nobis gratia* einen solchen Eindruck auf den Papst, daß er seine Verwunderung darüber aussprach, daß ein so frommer Mann noch nicht heilig gesprochen sei. Papst Julius II. (Anfang des 16. Jahrh.) hat ihn dann in die Zahl der Seligen aufgenommen.

Welche Sequenzen von Notker herrühren, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, da den seinigen bald solche anderer Künstler beigefügt wurden, und man beide Bestandteile in den zum praktischen Gebrauch bestimmten Handschriften nicht zu

[1] Man sprach ihm bisher auch das *Media vita in morte sumus* zu, dem das Volk wunderbare Kraft beilegte, und durch welches es sich vor Tod, Krankheiten und allem Übel zu schützen glaubte. Man sagte, er habe es gedichtet, als er einmal den Bau einer Brücke über einen tiefen Abgrund beobachtete und der Todesgefahr gedachte, in welcher der Mensch immer schwebt. Wie aber die Analecta hymnica Bd. XLIX, S. 388 hervorheben, steht das *Media vita* nur in jüngeren St. Gallischen Handschriften vom 13. Jahrh. an. Englische Handschriften haben es schon im 11. Jahrh. Daraus muß man folgern, daß Notker sein Verfasser nicht ist. Als im Jahre 1263 der Erzbischof von Trier den Mönchen des Klosters des hl. Matthias gegen ihren Willen einen Wilhelmus zum Abte gegeben hatte, sprachen diese, zu Boden gestreckt, das *Media vita* und andere Gebete und erhofften so Schutz vor dem ihnen aufgedrungenen Abt. Vgl. Gerbert, de cantu I, 361. Das Konzil von Köln 1316 verbot, ohne Erlaubnis des Bischofs gegen jemanden das *Media vita* zu singen. Es wurde bald ins Deutsche übersetzt und überall gesungen; bis in unsere Zeit hinein existiert das Lied: »Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfangen«.

[2] Durch Papst Nikolaus † 867). Also Ekkehart, vita B. Notker, cap. 4.

trennen pflegte. Es scheint, daß Notker Sequenzen für alle bedeutenderen Tage des Kirchenjahres verfaßte; die Handschriften des Liber hymnorum Notkeri beginnen wenigstens mit einer Sequenz für Weihnachten und gehen dann das Kirchenjahr durch [1].

Notkers Sequenzen überschritten bald die Mauern des Klosters St. Gallen und verbreiteten sich in kurzer Zeit in die deutschen Kirchen. Zahlreiche Abschriften wurden von seinem Liber hymnorum angefertigt. Die der Gesangsweise des Volkes sich nähernde Melodiebildung gewann ihnen die Herzen aller; sie wurden die populärste Partie des Meßgesanges. Auf die gewöhnlichen Sänger machte die neue Dichtungsform den Eindruck einer Prosa, so daß sie mit diesem Namen belegt wurde [2], der auch beibehalten wurde, als sie eine neue Gestalt annahm. Besonders in Frankreich ist der Name Prosa gewöhnlich, während man in Deutschland meist Sequentia sagte.

In und außerhalb St. Gallens erstanden dem Notker Nachahmer; so kam es dazu, daß man für ein Fest mehrere Sequenzen hatte; wie beliebt sie waren, zeigt der Gebrauch mancher Klöster, wonach am Festtage der Kantor den Abt im Kapitel fragte, welche Sequenz zu singen sei. Da sie die Stelle des Allelujajubilus vertraten, so wiederholte man diesen nach dem Allelujavers nicht, wenn eine Sequenz folgte [3].

Derjenige der beiden Sequenzentypen, welcher für die Folgezeit besonders bestimmend und von den ersten Nachfolgern durchweg nachgeahmt wurde, ist der erste. In ihm hat z. B. Wipo seine herrliche Ostersequenz *Victimae paschali* verfaßt. Wipo war Kaplan am Hofe Konrads II. und dessen Sohnes Heinrich III., blühte also in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. Seine Sequenzen verzichten indessen auf den selbständigen Schlußatz, behalten dagegen das einleitende Stück; auch neigt er zu gelegentlicher Anwendung des Reimes. In ihrer Urgestalt lautet die genannte Sequenz:

---

[1] Man vgl. Schubiger, l. c., 45 ff., Bartsch, l. c., 6 ff. Wilmanns, Zeitschrift für deutsches Altertum XV, 267 ff., Chevalier, Poésie liturgique au moyen âge Histoire et rhythme, p. 96 ff. und die sehr verdienstliche Arbeit von J. Werner, Notkers Sequenzen, Aarau 1901, welche die Frage am besten und gründlichsten behandelt.

[2] Die Konstitutionen des Wilhelm von Hirschau sagen sogar: *pro signo prosae, quam quidam sequentiam vocant.* Migne, Patr. Lat. CL, 951. Er hielt demnach den Namen Prosa für den ursprünglichen.

[3] Durandus von Mende sagt: *quando autem dicitur sequentia, non dicitur pneuma post alleluia.* Gerbert, de cantu I, 408.

1. Victimae paschali laudes 8.
immolent Christiani. 7.

2. Agnus redemit oves,	7	2a. Mors et vita duello	7
Christus innocens Patri	7	conflixere mirando,	7
reconciliavit	6	dux vitae mortuus	6
peccatores.	4	regnat vivus.	4
3. Dic nobis Maria,	6	3a. Angelicos testes,	6
quid vidisti in via?	7	sudarium et vestes.	7
4. Sepulcrum Christi viventis	8	4a. Surrexit Christus, spes mea,	8
et gloriam vidi	6	praecedet suos[1] in	6
resurgentis.	4	Galilaeam.	4
5. Credendum est magis soli	8	5a. Scimus Christum surrexisse	8
Mariae veraci,	6	a mortuis vere,	6
quam Judaeorum	5	tu nobis, victor	5
turbae fallaci.	5	rex, miserere.	5

Diese Sequenz gelangte zu ähnlicher Berühmtheit, wie das *Media vita*. Schon im 12. Jahrh. mit Begeisterung gesungen, drang das Triumphlied nach Italien, wo es in vielen alten Missalien aufgenommen ist; es fand Platz in den Mysterien, den Schauspielen, die am Ostertage die hl. Geschichte dem Volke in der Kirche vorführten. Ins Deutsche übertragen, hat es als »Christus ist erstanden« eine ruhmreiche, bis in die Gegenwart sich erstreckende Geschichte. Man dichtete zahlreiche Nachahmungen zur Ehre Marias und der andern Heiligen, wobei man die beliebte und sieghafte Melodie Wipos beibehalten konnte[2].

In derselben Zeit blühten andere Sequenzendichter und -komponisten, die alle in den von Notker geschaffenen Bahnen weitergingen und mit ihm zusammen die erste Periode der Sequenzendichtung ausfüllen. Sogar die von Notker benutzten Melodien wurden immer wieder mit neuen Texten verbunden. In einem süddeutschen Kloster wirkte der Mönch Heinrich, den die Sequenz

[1] Bei der Revision des Missales durch das Konzil von Trient wurde *suos* in *vos* geändert und die ganze fünfte Strophe gestrichen, jedenfalls weil man den freudigen Charakter des Ganzen durch die Erwähnung der Judaeorum turba fallax nicht stören wollte. Darunter hat aber die Sequenzenform gelitten, indem die letzte Strophe 5*a* kein Korrelat mehr besitzt. Auch wurden die Worte: *Amen, alleluja* hinzugefügt. Die Vatikanische Ausgabe des Graduale Romanum 1908 hat wieder das ursprüngliche *suos*.

[2] Ich habe zwei davon im Gregoriusblatt veröffentlicht, Aachen 1896, Nr. 11 ff.

Ave praeclara maris stella zum Verfasser hat[1]. Auch sie wurde viele Menschenalter hindurch zum Preise der Gottesmutter gesungen, zuletzt als deutsches Kirchenlied. Sein Schüler war Godeschalk († 1098), auf den viele Sequenzen zurückgeführt werden[2]. Aus der St. Galler Schule hervorgegangen ist Berno von der Reichenau († 1048), der, in allen wissenschaftlichen Disziplinen wohlbewandert, als Kirchenkomponist wie als Theoretiker gleich große Verdienste besitzt. Auch Hermannus Contractus († 1054), der, wie Berno, in St. Gallen erzogen, dann aber besonders in Reichenau segensreich wirkte, gehört in diese Reihe. Alle diese um Notker sich herum gruppierenden Künstler sind deutscher Abstammung; der Schauplatz der ersten Sequenzenentwicklung ist vornehmlich Alemannien.

Liegt der Schwerpunkt der neuen Form in ihrer ersten Periode, die durch das 10. und 11. Jahrh. gebildet wird, vornehmlich auf den Schöpfungen Notkers und seiner Nachahmer, so verschiebt sich das Verhältnis mit dem 12. Jahrh. Die Sequenzendichtung erhebt sich auch in anderen Ländern zu großer Blüte. Zuerst in Frankreich, dann in Italien, Spanien und England; sie nahm dabei neue Formen an, gegen die sich dann auch die deutschen Lande nicht abschlossen. Man kann diese zweite Periode der Sequenzendichtung und -komposition als die allmähliche Abwendung von dem Notkerschen und byzantinischen Typus und die Annäherung an die lateinische Hymnenform kennzeichnen. Die byzantinischen Hymnenstrophen, wie sie Notker auf lateinisches Erdreich verpflanzt hatte, mußten die Poeten Frankreichs und anderer Länder seltsam anmuten; es war nur natürlich, daß unter ihrer Hand die neue Form ganz latinisiert, d. h. dem Hymnus näher gebracht wurde, denn eine andere poetische Form für liturgische Stücke kannten sie nicht.

Wahrscheinlich waren schon vor dem Auftreten des sanktgallischen Dichters in Frankreich Sequenzen bekannt, zumal im Kloster des hl. Martialis in Limoges[3]. Man muß sie mit den Bestrebungen zusammenbringen, wie sie um 950 im Kloster Gimedia wirksam waren. Das Haupt dieser französischen Sequenzen-

---

[1] Schubiger, l. c., S. 88. Dreves möchte sie dem Hermannus Contractus zuweisen; vgl. Analecta hymnica L, p. 309.

[2] Schubiger, l. c., S. 89. Vgl. auch die Analecta hymnica L, p. 339ff.

[3] Die französischen Sequenzenbücher befolgen in der Ordnung der Sequenzen eine andere Praxis als die sanktgallischen und haben schon Sequenzen für die Adventsonntage. Man sieht auch daraus, daß beide Sammlungen unabhängig voneinander entstanden sind.

dichtung ist der Pariser Kanonikus Adam von St. Victor[1]. Von seinen Lebensschicksalen weiß man wenig, er soll aus der Bretagne stammen und 1192 gestorben sein; sicher ist nur, daß er in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. blühte. Nach dem einstimmigen Zeugnis der Kenner ist Adam einer der größten Dichter des Mittelalters. Seine Sequenzen sind in der Tat bewunderungswürdig durch die spielende Leichtigkeit, mit der er die Verse behandelt, durch die Klarheit und Bedeutsamkeit der Gedanken und den Reichtum an symbolischen Bildern, während in den Notkerschen Sequenzen die mühsame, unfreie Art ihrer Entstehung sich sehr oft in dunklen und schwulstigen Sätzen verrät.

Adam von St. Victor befolgt in der äußeren Struktur seiner Sequenzen ebensowenig wie Notker einen feststehenden Typus; man kann vielmehr in ihnen eine Entwicklung beobachten, welche die ganze zweite Sequenzenperiode in kleinem Rahmen zusammenfaßt, indem sie vom Notkerschen Typus ausgeht und allmählich in die Hymnenform mündet. An Notkers Art erinnert der äußere Aufbau folgender Sequenz[2]:

Feria II. post Pascha.

1. Ecce dies celebris,
lux succedit tenebris,
morti resurrectio.

2. Laetis cedant tristia,
cum sit maior gloria
quam prima confusio.

2a. Umbram fugat veritas,
vetustatem novitas,
luctum consolatio.

3. Pascha novum colite,
quod praeit in capite,
membra sperent singula.

3a. Pascha novum Christus est,
qui pro nobis passus est,
agnus sine macula.

4. Hosti, qui nos circuit,
praedam Christus eruit,
quod Samson praeinnuit,
dum leonem lacerat.

4a. David fortis viribus
a leonis unguibus
et ab ursi faucibus
gregem patris liberat.

[1] Man vgl. Léon Gautier, Oeuvres poétiques d'Adam de St.-Victor. Paris 1894, 3e éd.; Dreves, Analecta hymnica. Bd. VII und Stimmen aus Maria Laach 1885, Bd. XXIX. Vor kurzem erschien bei Welter in Paris eine von Misset und Aubry besorgte kritische Ausgabe der Adamschen Prosen nach Text und Musik, 1900, die zum ersten Male die Melodien veröffentlicht. Die musikalische Untersuchung ist damit jedoch nicht abgeschlossen; insbesondere ist die sehr interessante Frage der Tonalität und des Rhythmus der Sequenzen noch zu behandeln.

[2] Misset-Aubry, S. 183.

5. Quod in morte plures stravit,
Samson Christum figuravit,
cuius mors victoria.
6. Jam de sacro crucis vectae
botrus fluit in dilectae
penetral ecclesiae.
7. Saccus scissus et pertusus
in regales transit usus,
saccus fit soccus gloriae,
caro victrix miseriae.
8. Reprobatus et abiectus
lapis iste nunc electus
in tropheum stat erectus
et in caput anguli.

5a Samson dictus sol eorum,
Christus lux est electorum,
quos illustrat gratia.
6a. Jam calcato torculari,
musto gaudent ebriari
gentium primitiae.
7a. Quia regem peremerunt
rei regnum perdiderunt,
sed non deletur penitus
Cain in signum positus.
8a. Culpam delens non naturam
novam creat creaturam
tenens in se ligaturam
utriusque populi.

9. Capiti sit gloria
Membrisque concordia.

In diesem Gedicht tritt der Zusammenhang der zweiten Sequenzenperiode mit der ersten augenfällig hervor. Es besteht, wie die meisten Sequenzen Notkers, aus Parallelstrophen mit für sich alleinstehendem Einleitungs- und Schlußsatz. Darauf beschränkt sich aber die Ähnlichkeit; im Ausbau des Gerüstes unterscheidet sich Adam sehr wesentlich von Notker. Wenn auch die verschiedenen Strophenpaare nicht immer dieselbe Ausdehnung haben, ist doch die Tendenz unverkennbar, sie nicht zu unähnlich zu machen. In unserer Sequenz halten sich, abgesehen vom einleitenden und abschließenden Stück, drei- und vierzeilige Strophen das Gleichgewicht. Bei Notker ist bunte Abwechslung die Regel; in der zweiten Periode der Sequenzen wird sie zur Ausnahme, und die weitere Entwicklung führt zur vollständigen Gleichheit aller Strophenpaare in bezug auf Zahl und Form der Verse. Nunmehr mußten auch der Einleitungs- und Schlußsatz verschwinden, denn sie vertragen sich nicht mit einer Struktur, die alle Strophen des Gedichtes gleich gestaltet. Tatsächlich sind sie bei Adam ziemlich selten und fast die Ausnahme.

Ein bedeutsamer Gegensatz zu den älteren Sequenzen liegt in dem Bau der Verse. Die rhythmische Dichtung ist hier zu ihrer vollendeten Ausbildung gelangt. Schon bei Notker fehlt jede Rücksichtnahme auf prosodische Quantitätsverhältnisse und herrscht der tonische Akzent; Adam geht noch einen Schritt weiter und ordnet auch die Folge der Wortakzente. Die Gesetze, nach denen sich Hebung und Senkung aufeinanderfolgen, lassen sich kurz

also zusammenfassen: ein einsilbiges Wort ist, je nach Bedarf, akzentuiert oder nicht; ein zweisilbiges immer auf der ersten Silbe, ein mehrsilbiges auf der vorletzten, wenn sie lang, auf der drittletzten, wenn die vorletzte kurz ist; außerdem werden, wenn nötig, von je zwei zu zwei Silben Nebenakzente gesetzt. So sind in der Regel die Wortakzente nur durch eine Silbe getrennt; die Ausnahmen finden sich mit Vorliebe in den letzten kürzeren Versen der Strophen; vgl. Strophe 2:

quam prima confusio.

In der Regel ist aber der zweiteilige Rhythmus der vorherrschende. Die Silbenzählung ist womöglich noch strenger durchgeführt als bei Notker. Das Hauptkennzeichen der neuen Sequenzenform ist jedoch der Reim. In den Sequenzen Notkers so gut wie niemals vorhanden, bestimmt er die Form der Sequenz in ihrer ganzen weitern Ausbildung. Er erscheint, und das ist auffällig, sogleich in den verschiedensten Anwendungen, so daß man zu der Annahme eines Übergangsstadiums von den Notkerschen Sequenzen zu denen Adams gedrängt wird; denn die virtuose Handhabung dieses Kunstmittels kann nur das Resultat mannigfacher Versuche und Vorstudien sein. Sogar Binnenreime sind bei Adam nicht selten. Noch ist die Zäsur hervorzuheben, die bei Versen von 8 und mehr Silben erscheint. Verse von 8 und 10 Silben haben sie nach der tonlosen vierten, die wenig zahlreichen Zwölfsilbler nach der betonten sechsten. Die Zahl der Silben in den Versen ist 4, 6, 7, 8, 10 und 12; Verse von 5, 9 und 11 Silben kommen in den echten Sequenzen Adams nicht vor; auch darin treten sie in Gegensatz zu den Sequenzen Notkers. Mit bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit treten die Verse zu Strophen zusammen, wobei die Kunst des Reimes das ihre tut.

Diejenige Struktur, durch welche Adam[1] das Notkersche Vorbild endgültig verläßt, baut alle Strophen des Gedichtes in gleicher Weise. Damit hat sich die Sequenz die Form der lateinischen Hymnodik vollständig angeeignet. Ein sehr schönes Beispiel dieser Art, formell wie inhaltlich gleich ausgezeichnet, ist das folgende Seitenstück zum *Lauda Sion* des Thomas von Aquin:

[1] Die Zahl der Sequenzen Adams hat den Gegenstand einer Kontroverse gebildet. Léon Gautier nahm 103 als echt an. Misset wies 52 davon zurück; von den übrigbleibenden 51 werden die meisten echt sein. Bestimmtes wird sich kaum mehr feststellen lassen.

De S. Trinitate[1].

1. Profitentes unitatem
veneremur trinitatem
pari reverentia.
2. Hae dicuntur relative,
cum sint unum substantive,
non tria principia.
3. Simplex esse, simplex posse,
simplex velle, simplex nosse,
cuncta sunt simplicia.
4. Pater, proles, sacrum flamen,
deus unus, sed hi tamen
habent quaedam propria.
5. Patri proles est aequalis,
nec hoc tollit personalis
amborum distinctio.
6. Non humana ratione
capi possunt hae personae,
nec harum discretio.
7. Nil in deo praeter deum,
nulla causa praeter eum,
qui creat causalia.
8. Digne loqui de personis
vim transcendit rationis
excedit ingenia.
9. Qui sic credit, non festinet,
et a via non declinet
insolenter regia.
10. Nos in fide gloriemur,
nos in una modulemur
fidei constantia.

1a. Tres personas asserentes
personali differentes
a se differentia.
2a. Sive dicas tres vel tria,
simplex tamen est usia,
non triplex essentia.
3a. Non unius, quam duarum
sive trium personarum
minor efficacia.
4a. Una virtus, unum numen,
unus splendor, unum lumen,
hoc una, quod alia.
5a. Patri compar filioque
spiritalis ab utroque
procedit connexio.
6a. Non hic ordo temporalis,
non hic situs aut localis
rerum circumscriptio.
7a. Effectiva vel formalis
causa deus et finalis,
sed nunquam materia.
8a. Quid sit gigni, quid processus,
me nescire sum professus,
sed fide non dubia.
9a. Servet fidem, formet mores,
nec attendat ad errores,
quod damnat ecclesia.
10a. Trinae sit laus unitati,
sit et simplae trinitati
coaeterna gloria.

Woher die Melodien stammen, mit welchen Adams Sequenzen in den Handschriften erscheinen, ist bisher nicht aufgeklärt. Jedenfalls aber ist die Sequenz in diesem Stadium vom Alleluja-gesang vollständig gelöst. Auffälligerweise kehrt nicht selten dieselbe Melodie für mehrere Sequenzen wieder; auch sonst ähneln sich die Singweisen außerordentlich[2]. Manche melodische Härten,

[1] Misset-Aubry, S. 195, die Melodie, S. 271.
[2] Vgl. darüber Misset-Aubry, S. 119 ff.

besonders eine gewisse Vorliebe für Gänge, die den Tritonus enthalten, lassen vermuten, daß sie auf französischem Boden gewachsen sind. Es könnten populäre Weisen darunter sein. Schon früh kam man auf den Gedanken, die Gedichte Adams mit neuen Melodien zu versehen, die mehr gefielen und mehr Abwechslung darboten[1]. Immer aber blieb der Sequenz die syllabische Melodiebildung und die gleiche musikalische Behandlung der Parallelstrophen eigen.

Adams Schöpfungen eroberten sich in kurzer Zeit die meisten französischen Kirchen; man begegnet ihnen auch in deutschen Büchern[2]. Wie Notker, fand er Nachahmer. Seine Sequenz vom hl. Kreuz *Laudes crucis attollamus* gab Thomas von Aquin, der von Urban IV. (1264) mit der Herstellung des Officium Corporis Christi betraut wurde, die Anregung zum *Lauda Sion salvatorem*. Beide haben auch die gleiche Melodie. Die wunderschöne Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus* soll den Papst Innozenz III. zum Verfasser haben[3].

Die Sequenzform, wie sie durch Adam umgebildet ist, hat noch mehr Volkstümliches an sich, als diejenige des Notker, kein Wunder, daß sie bald in der Liedform aufging. Diesem Stadium gehört das *Dies irae* des Thomas von Celano an, der 1220—1249 blühte. Damals wütete der schwarze Tod in Europa und mahnte zur Betrachtung der Schrecken des Gerichtes. Der Dichter hat sie in erschütternder Weise dargestellt, bis die Seele vertrauensvoll der göttlichen Barmherzigkeit sich anempfiehlt. Alte Bücher führen folgende einleitende Strophen an:[4]

[1] Ambr. Kienle, im Kirchenlexikon, 2. Aufl., unter Sequenzen.

[2] Chevalier, Poésie liturgique au moyen âge, hat S. 107 eine lange Liste von Kirchen, deren Bücher Sequenzen Adams enthalten.

[3] Eine interessante Nachahmung derselben für das Fest der heiligen Katharina fand ich in Cod. lat. nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek von einer Hand des 14. oder 15. Jahrh. eingetragen (fol. 245 v.):

Veni sancte Spiritus, Katherinae celitus inritatus merito,
Veni splendor numinis, Katherinae virginis mentem replens subito.
Consolator optime, doctor disertissime, Katherinam instruens.
In labore gratiam, in verbis prudentiam Katherinae tribuens.
O lux beatissima, per quem fit gratissima huius vita virginis.
Pulchra nobilissima et magistra maxima, supra vires hominis,
Lavit viros sordidos et rigavit aridos aqua sapientiae.
Flecti fecit rigidos et reduxit devios ad viam iustitiae
Sapientes graeciae Christi subdens gratiae artium pericia.
Haec pro nobis hodie sit patrona veniae in celesti gloria. Amen.

[4] Vgl. Raymund Schlecht in den Choralvereinsbeilagen zur Cäcilia (Trier) 1874, Nr. 10.

1a. Cogita, anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de coelis.
2a. Dies illa, dies irae,
Quam conamur praevenire
Obviamque deo ire.

1b. Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.
2b. Seria contritione,
Gratiae apprehensione,
Vitae emendatione.

Vielleicht sind diese Strophen nur späterer Zusatz. Sicher ist dies von den beiden letzten Strophen des jetzigen Textes von *Pie Jesu* an, welche die Beziehung auf den liturgischen Gebrauch der Sequenz herstellen und, wie es scheint, die ältere Schlußstrophe:

Consors, ut beatitatis
Vivam cum iustificatis
In aevum aeternitatis

ersetzen.

Auch das *Stabat mater dolorosa*, das Meisterwerk des Jacobus de Benedictis (Jacopone da Todi, † 1306), ist eine Sequenz, zugleich mit seinem Gegenbild *Stabat mater speciosa*. Derartige Schöpfungen lassen erkennen, daß die Erinnerung an den Zusammenhang der Sequenz mit dem Allelujajubilus vollständig verschwunden war. Wie an Tagen der Buße und Trauer, insbesondere der Fastenzeit, das Alleluja aus der Messe verbannt war, so gab es zunächst wenigstens für diese Tage auch keine Sequenz[1]. Erst als diese ganz selbständig geworden war und den allgemeinen Inhalt eines die Festidee in poetische Form kleidenden Gesanges erhalten hatte, war es möglich, Gedichte, wie das *Dies irae* und *Stabat mater*, Sequenzen zu nennen[2].

Es ist leicht begreiflich, daß die Sequenzen besonders in den Weltkirchen Heimatrecht erlangten. In den Klöstern verfuhr man konservativer; so verschlossen sich die Zisterzienser und Kartäuser der Neuerung. Nur mit vieler Mühe konnte im 11. Jahrh. der hl. Odilo, Abt von Clugny, erreichen, daß sein Kloster wenigstens der Pfingstsequenz *Sancti Spiritus adsit nobis gratia* die Tore

[1] Noch im 12. Jahrh. bedurfte es eines eigenen päpstlichen Privilegs, um nach dem Sonntag Septuagesimae eine Sequenz zu singen, wie es dem Abt von St. Blasien für die Annuntiatio, Purificatio und das Fest des heiligen Blasius erteilt wurde. Gerbert, de cantu I, 409.

[2] Die Verwandtschaft der späteren Sequenz mit dem Hymnus erhellt besonders durch das merkwürdige Vorkommen eines und desselben Textes als Sequenz und als Hymnus; von der Sequenz *Stabat mater* werden die zehn ersten Strophen auch als Hymnus verwendet. (In fest. sept. dolor. B. M. V.)

öffnete, und noch ein Jahrhundert später sang man daselbst Sequenzen nur an den höchsten Festtagen[1]. Die Missalia und Meßgesangbücher der Weltkirchen sind aber vom 13. Jahrh. an mit Sequenzen angefüllt. Vielleicht ist Italien das einzige Land, welches sich mit ihnen nicht recht vertraut machen konnte. Das Missale completum secundum consuetudinem Romanae curiae, Mailand 1481, hat nur 5 Sequenzen: *Victimae paschali* für Ostern, *Veni Sancte Spiritus* und *Sancti Spiritus nobis adsit gratia* für Pfingsten, *Lauda Sion* für Fronleichnam und *Trinitas unitas, deitas summa* für Dreifaltigkeitssonntag. Ein Missale Romanum 1504 hat dazu noch die Sequenz *Dies irae*[2]. Häufig begegnet man ihnen in spanischen Büchern, am meisten in Deutschland, Frankreich und England. Hier haben sie sich auch am längsten gehalten und ergötzten mit ihren eingänglichen Melodien das Volk. Die Bücher bis zur Mitte des 16. Jahrh. weisen nicht selten eine übermäßige Anzahl Sequenzen auf. Ein Graduale von Basel 1511 hat deren 44. Es ist selbstverständlich, daß unter solchen Verhältnissen nicht selten zweifelhaftes Gut sich in die Kirche eindrängte. Zur Zeit der Tridentinischen Reform erwachte das Bewußtsein ihrer späteren Entstehung, und um das gute Alte nicht vom Neuen überwuchern zu lassen, verbannte man sie bis auf die heute noch gebräuchlichen fünf Sequenzen aus dem Missale[3].

Musikgeschichtlich wurden die Sequenzen noch dadurch bedeutsam, daß sie der Entwicklung des deutschen kirchlichen Volksliedes Vorschub leisteten. Sie waren das populärste Element des liturgischen Gesanges; viele von ihnen wurden in die Sprache des Volkes übertragen und halfen den Schatz geistlicher Lieder, der besonders in Deutschland so reich aufging, vermehren[4].

[1] Gerbert, de cantu I, 411.

[2] Hoeynck, Geschichte der Liturgie des Bistums Augsburg, 1889, S. 58.

[3] Über ihren Vortrag sagt die Anweisung des Graduale Vaticanum: *Sequentiae cantantur alternatim, aut a Cantoribus et Choro, aut a duabus Chori partibus.*

[4] Eine überaus große Zahl von Sequenzen aus mittelalterlichen Handschriften und ältern Drucken sind in der sehr verdienstlichen Sammlung von Dreves und Blume, Analecta hymnica medii aevi, veröffentlicht. Ältere Sammlungen stammen von Mone und Kehrein. Neuerdings geben W. J. Weale und Misset Sequenzen in dem Lieferungswerke Analecta liturgica (Paris, H. Welter) heraus.

XIV. Kapitel.

Die Tropen.

Die überschäumende Frömmigkeit, der gewissermaßen die offiziellen Formen des liturgischen Gesanges nicht genügten, hat auch die Tropen ins Dasein gerufen. Wie die Sequenzen, so lehnten sie sich im Grunde an Praktiken der byzantinischen Musiker an. In der griechischen Musik ist τρόπος ein vielgebrauchtes Wort. Man bezeichnete damit im Altertum und später namentlich die Transpositionsskalen, die eine Doppelmolloktav umfassenden Tonleitern, welche sich aus der Versetzung der Tonarten auf die Halbtöne der Oktav ergaben. Im Mittelalter hatte das Wort noch andere Bedeutungen; allgemein wurde es für melismatische Formeln[1] gebraucht, wie man deren im Musikunterricht benutzte, um die Eigenheiten der Tonarten zu verdeutlichen. Derjenige, welchem die St. Galler Geschichtschreiber die Erfindung der Tropen zuschreiben, ist Tuotilo. Von seinem Leben ist wenig bekannt, sicher ist, daß er ein Zeitgenosse Notkers war. Die Quellen schildern ihn als einen universalen Geist; er war ebenso berühmt als Maler, Architekt und Verfertiger kunstreicher Goldarbeit, wie als Musiker. Seine Fertigkeiten zogen ihm häufige Berufungen an fremde Kirchen zu, deren Ausschmückung ihm übertragen wurde. Ebensogut verstand er die Musikinstrumente zu handhaben, und oft hatte er Söhne vornehmer Eltern darin zu unterweisen. Er starb etwas später als Notker, um 915.

Die Tropen, oder, wie sie auch genannt wurden, da sie vornehmlich ein die Festtage auszeichnender Schmuck waren, die festivae laudes[2], kann man als Einleitungen, Einschiebsel oder Zusätze zu den liturgischen Gesängen bezeichnen. Das Resultat

---

[1] Wie S. 38 gezeigt, kennt schon Cassiodor das Wort in dieser Bedeutung.

[2] Also nach einer Pariser Handschrift bei Lebeuf, traité historique, p. 104. Vgl. Gerbert, de cantu I, 341, und besonders die Ausgabe des Graduel de l'église de Rouen durch Loriquet, Pothier und Collette, Paris 1907, p. 16. Festive eine Messe canere ist da soviel wie mit Tropen singen. Ebenda auch p. 19, 20, 33 u. a.

ist immer eine Erweiterung des ursprünglichen Gesanges nach seiner textlichen, oft auch nach seiner melodischen Seite, so aber, daß der Zusatz niemals selbständige Form gewinnt, sondern als solcher kenntlich bleibt, während die Sequenzen sich bald zu einer eigenen, unabhängigen Kunstform entwickelten. Will man dem Ursprung der Tropen nachgehen, so muß man beachten, daß viele mit griechischen Worten angefüllt sind; die ganze Ausdrucksweise, die zuweilen etwas Schwülstiges an sich hat, in Bildern und symbolischen Wendungen gar nicht genug tun kann und weit von der präzisen lateinischen Art sich entfernt, weist deutlich nach dem Osten. Damit stimmt überein, daß die für die Entstehungsgeschichte der Sequenzen ausschlaggebende Handschrift 484 der St. Galler Stiftsbibliothek eine Menge solcher Vokalisen hat, melodische Gänge ohne Text, die dann in vorhandene Gesänge eingelassen wurden. Das ist wohl die ursprüngliche Form der St. Gallischen Tropen; sie allein erklärt, warum man die neuen Bildungen mit dem Namen Tropen belegte. Dieselbe Handschrift enthält aber auch viele Tropen, die schon mit Text versehen sind.

Man kann die Tropen in zwei große Klassen scheiden, solche, die einen liturgischen Gesang durch in Text und Melodie neue Stücke ausdehnen, und solche, die, ohne ihn musikalisch zu erweitern, seine Melismen durch Einfügung von Worten in syllabische Melodik auflösen. Der ersten Klasse gehört der folgende berühmte Tropus des Tuotilo an, der den Weihnachtsintroitus *Puer natus est*[1] dergestalt mit neuem Text verbindet, daß dieser die Hauptsache und der Introitustext die Nebensache zu sein scheint und sich wie eine Interpolation ausnimmt.

Hodie cantandus est nobis puer, quem gignebat ineffabiliter ante tempora pater, et eundem sub tempore generavit inclita Mater. *Interrogatio*: Quis est iste puer, quem tam magnis praeconiis dignum vociferatis? dicite nobis, ut collaudatores esse possimus. *Responsio*: Hic enim est, quem praesagus et electus symmista (hymnista) dei ad terras venturum praevidens longe ante praenotavit sicque praedixit: *Puer natus est nobis* absque nascentium ordine procreatus de virgine sine viri semine. *Nobis* (mit längerem Melisma) *Et filius datus est nobis.* Qui nos filios sui parentis adoptivos fecit carnem sumens, quos et nominat fratres. *Cuius imperium super humerum eius.* Deus, quod pater suo misso in mundum nato et incarnato semper suum dat secundum carnem. *Et vocabitur nomen eius* nomen, quod exstat omne super nomen, quod supernae tre-

[1] Cod. St. Gallen 484, S. 13 ff.

munt potestates, terra et inferus quem adorant et trepidant, *Magni consilii angelus.* Ps. *Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit,* miro modo, cum de Virginis utero ut homo processerat et ut Deus imperitat. *Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* Alleluja. Laus tibi Christe, qui hodie cum magna luce descendisti. Dicite eia, Alleluja.

Die Zusätze zum Introitus, die sämtlich aus dem Gedankenkreise des Festes geschöpft sind, bereiten ihn vor und interpretieren jeden seiner Teile; auch der Abschluß gehört dem Tropus an. Andere Tropen sind nicht so umfangreich und erweitern den liturgischen Gesang nur durch eine Einleitung oder durch Zwischensätze. Das Charakteristische dieser Klasse liegt aber darin, daß dem neuen Text sich eine eigene, neue melodische Umkleidung zugesellt, da die originale Singweise nur den ursprünglichen liturgischen Text bedient.

Die zweite Klasse von Tropen ist den Sequenzen in etwa verwandt, wird auch vielfach wie diese Prosa oder, wenn von geringerem Umfange, Prosula genannt. Wie Notker Allelujajubilen durch untergelegte Texte zu einer selbständigen Form weiterbildete, so tat Tuotilo dasselbe mit andern melismatischen Gängen im Kirchengesang, so daß alle Melismatik sich in syllabische Textbehandlung auflöste. Besonders die Melismen auf der letzten Silbe des Wortes *Kyrie*, wie auch solche von Gradualien und Offertorienversen wurden also umgestaltet. Im Gegensatz zu der Sequenz aber blieb diese Art der Tropen immer an den Text gebunden, an dessen Melisme sie sich anlehnte, also ein Einschiebsel in den liturgischen Text. Die Entwicklung zu einer selbständigen Gesangsform blieb ihr versagt. Viel verbreitet und nachgeahmt war der folgende Kyrietropus[1]:

	a	a	g	a	c	h	a	g	a	a	g	f	d	e
a^1.	Cun - cti	po -	tens,	ge -	ni -	tor,	de -	us,	o -	mni	cre -	a -	tor	*eleison*
a^2.	Fons et	o -	ri -	go	bo -	ni,	pi -	e,	lux -	que	pe -	ren -	nis	»
a^3.	Sal -	vi -	fi -	cet	pi -	e -	tas	tu -	a	nos,	bo -	ne	rec -	tor »

	a	a	g	a	g	f	g	g	a	f	g	a	e	d
b^1.	Chri -	ste,	de -	i	splen -	dor,	vir -	tus,	pa -	tris -	que	so -	phi -	a *eleison*
b^2.	Plas -	ma -	tis	hu -	ma -	nae	fa -	ctor,	la	psi	re -	pa -	ra -	tor »
b^3.	Ne	tu -	a	da -	mne -	tur,	Je -	su,	fa -	ctu -	ra,	be -	ni -	gne »

[1] Über die Textüberlieferung dieses Tropus vgl. die Analecta hymnica Bd. XLVII, S. 50.

	d	a	a	g	a	c	h	g	h	a	c	c	a	
c^1.	Am -	bo -	rum	sa -	crum	spi -	ra -	men,	ne -	xus	a -	mor -	que	*eleison*
c^2.	Pro -	ce -	dens	fo -	mes,	vi -	tae	fors	pu -	ri -	fi -	cans	nos,	»
												c h^1		
c^3.	Pur -	ga -	tor	cul -	pae,	ve -	ni -	ae	lar -	gi -	tor	opi -	mae,	»
	of -	fen -	sas	de	le,	san -	cto	nos	mu -	ne -	re	re -	ple	»

Die gleiche oder verschiedene Ausdehnung der tropierenden Verse hat ihre Begründung in der Länge der Vokalise, die syllabisch einzurichten war. Die je 14 Silben (je 5 Daktylen) der ersten drei Verse a^1, a^2, a^3 tropieren eine und dieselbe Melodie, die vor dem *eleison* 14 Töne hat. Ebenso verhalten sich die drei zum Christe gehörigen Verse b^1, b^2, b^3. Sie haben die gleiche Melodie zu tropieren, eine Vokalise von wieder 14 Tönen, nur bilden die 14 Silben diesmal je 6 Daktylen, also einen Hexameter. Die Verse c^1, c^2, c^3 tropieren die drei letzten Kyrie, und zwar haben c^1 und c^2, weil dieselbe Singweise, auch die gleiche Ausdehnung, je einen daktylischen Hexameter, während das Melisma von c^3 dasjenige von c^1 und c^2 durch eine Wiederholung erweitert und damit einen längeren Text erfordert[2].

Nicht alle Verfasser von Tropen verfügten über die dichterischen Potenzen, die notwendig sind, um in einer wesentlich gebundenen Form sich mit Freiheit und Geschick zu bewegen. Viele Tropen sind Wortverbindungen, die eine bestimmte Zahl von Silben erreichen sollen, des dichterischen Interesses aber bar sind und noch heute in der oft gezwungenen Zusammenstellung mühsam gefundener Worte den Schweiß verraten, aus dem sie erzeugt sind. Um so mehr Bewunderung verdienen andere, die ausgezeichnete Gedanken in dichterisch vornehme Formen kleiden und ihren Verfasser in der Beschränkung als Meister zeigen.

Es ist nun nicht über allen Zweifel erhaben, daß Tuotilo der Schöpfer der Tropen ist. Den ältesten sanktgallischen Tropenhandschriften aus dem 10. Jahrh. — Codd. 484, 378 und der Wiener Hs. 1609 — treten gleichalterige Handschriften französischer und englischer Herkunft zur Seite — Codd. 1240, 1084 aus St. Martial von Limoges, heute in der Pariser Nationalbibliothek und das Troparium Wintoniense (von Winchester), Cod. Bodl. 775 in Oxford[3]. Spätestens also im 10. Jahrh. hatte die Tropenbewegung sich einen breiteren Boden erobert. Vielleicht sogar sind die

[1] Also die Singweise in Cod. Paris. nouv. acq. 1235.
[2] Vgl. auch die Singweise des Kyriale Vaticanum.
[3] Vgl. Analecta hymnica Bd. XLVII, S. 22 ff.

französischen Tropen älter als die sanktgallischen und die sanktgallischen Mönche hierin von ihren Brüdern von St. Martialis abhängig. Man erinnere sich hier auch an den Bericht des Notker über die Anregungen, die er dem Antiphonar von Gimedia verdankte.

Tuotilos musikalische Schöpfungen sollen sich vor allen anderen Kirchengesängen durch eine stark ausgesprochene Eigenart ausgezeichnet haben; jeder nur halbwegs geübte Musiker habe sie unter den anderen herausgefunden. Wir können noch nicht angeben, worin diese Eigenart bestanden haben mag, wenn man nicht an die Rhythmik der Tropen denken will, die wenigstens die tropierten und zum Syllabismus aufgelösten Melismen in einen Gegensatz zu den anderen liturgischen Gesangsformen stellte. Ekkehard berichtet weiter, Tuotilo habe seine Tropen mit Saiteninstrumenten begleitet (der Rota)[1].

Daß die ersten Tropen dem Geiste der Zeit entsprachen, zeigen die vielen Nachahmungen in St. Gallen und andern, besonders monastischen Kirchen bis zum 13. Jahrh. und darüber hinaus. Zahlreich sind sanktgallische Handschriften mit Tropen; auch in Handschriften aus andern Gegenden Deutschlands begegnet man ihnen; am meisten aber scheinen sie in französischen Klöstern und Weltkirchen beliebt gewesen zu sein[2].

[1] Seine Worte sind bedeutsam: *quia per rotam, qui potentior erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in »Hodie cantandus« et »Omnium virtutum gemmis«.* Letzterer ist ein prosaischer Tropus zum Offertorium des hl. Stephanus, den in der Tat schon die ältesten sanktgallischen Handschriften aufweisen. Vgl. Analecta hymnica Bd. XLIX, S. 283.

[2] Den Anfang mit der Veröffentlichung von Tropen machte Léon Gautier in seiner Histoire de la poésie liturgique au moyen âge I (Paris 1886). Adolf Reiners gab dann die Tropen, Prosen und Präfationen des feierlichen Hochamtes im Mittelalter aus einigen Pariser Handschriften heraus (Luxemburg 1884 und 1887). Über die Ausgabe des Tropaire-Prosier de l'abbaye Saint-Martin de Montauriol durch Daux (Paris 1901) vgl. Bannister in der Revue d'histoire et de littérature religieuse, 1903, p. 554. Das Troparium von Winchester gab Frère heraus (Ausgabe der Bradshaw-Gesellschaft). Alle diese Publikationen werden nunmehr durch die Tropenausgabe der Analecta hymnica in den Schatten gestellt, die in Bd. XLVII und XLIX den Text zahlreicher Tropen von Meßgesängen, zum Ordinarium (Bd. XLVII) wie zum Proprium (Bd. XLIX) veröffentlicht haben, leider aber nur solche, die in poetisch-metrischem Kleide einhergehen, nicht aber solche in Prosatext. Diese Beschränkung geht so weit, daß, wenn ein Tropus, was nicht selten vorkommt, poetischen und prosaischen Text mischt, abgebrochen wird, sobald der prosaische Teil erscheint. Von den Singweisen der Tropen sind bisher fast nur solche zum Ordinarium Missae veröffentlicht worden; vgl. die im Anhang des Graduale Sarisburiense (London 1894) von H. W. Frère aus englischen Handschriften mitgeteilten Stücke des Ordinarium Missae. Andere Stücke

Wie eine Flut überschwemmten sie mit der Zeit die sämtlichen Gesänge der Messe und des Offiziums; nur von Tropen des Credo hat nie etwas verlautet; man wagte es offenbar nicht, die geheiligte Form des Glaubensbekenntnisses anzutasten[1]. Im allgemeinen verlief die Ausbildung der neuen Form entsprechend derjenigen der Sequenzen; die Tropen Tuotilos und seiner direkten Nachfolger sind in Prosa geschrieben, gelegentlich begegnet man einem Hexameter. Von der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. an tauchen Tropen auf, die einen ausgiebigen Gebrauch vom Reime machen, und von da an sind die Tropen meist in metrischen Formen abgefaßt, besonders in jambischen und trochäischen Versen. Jene Tropen sind immer nur Interpolationen des liturgischen Textes, diese entwickeln sich zu selbständigen Gedichten, die neben die offiziellen Worte treten, sie verdunkeln und in den Hintergrund drängen. In der ersten Periode werden vorzugsweise Meßgesänge, in der zweiten besonders Offiziumsgesänge tropiert.

Die Zahl der Tropen ist Legion, besonders derjenigen des Ordinarium Missae; sie gehören mit den Sequenzen zu den interessantesten und charakteristischsten Erzeugnissen mittelalterlicher Glaubensfreude und frommer Dichtung. Es ist zu bedauern, daß sie bis heute eine umfassende Würdigung nach ihrer literarischen, melodischen und liturgischen Seite noch nicht gefunden haben[2], und so mag es hier genügen, für jeden der tropierten liturgischen Gesänge einige Beispiele anzuführen.

---

veröffentlichten die Revue de chant grégorien von Grenoble, V, 169, IX, 17, X, 16, XI, 73, die Tribune de S. Gervais von Paris, IV, 9, die Rassegna Gregoriana in Rom, II, 6, V, 536, VI, 110 und 409.

[1] Nicht ganz mit Unrecht hat man die Tropen für eine Versündigung an der festgesetzten Norm des liturgischen Gesanges erklärt. Indessen ruht ein solches Urteil auf einer mehr modernen Auffassung von der Liturgie. Im Mittelalter war das Gefühl für die Unverletzlichkeit liturgischer Gebräuche noch wenig ausgebildet; die liturgischen Formen waren lebendig und beweglich genug, um Zusätze zu vertragen. Aus rein äußerlichen Gründen der Zweckmäßigkeit waren schon lange vor der Entstehung der Tropen die Gesangstexte bedeutend gekürzt worden. Auch war die Verbindung der Gläubigen mit der Liturgie eine engere, als heute, man lebte in ihr. Wir sind kühler geworden, und das Feuer, das ehemals aus der Liturgie hervorschlug und neue Übungen weckte, ist erloschen.

[2] Daß auch die Tropen die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes begünstigt haben, beweist z. B. das mit deutschen Tropen ausgestattete Regina coeli, welches H. Boeckeler im Gregoriusblatt 1884, S. 41 aus einer Handschrift um 1500 herausgab.

Tropen zu den Messgesängen.

Introitus[1] *de Epiphania, aus Cod. Rheinau 97 der Zürcher Kantonalbibliothek*, S. 6 ff.

Forma speciosissimus, manuque potentissimus, ex davidis origine natus Maria Virgine, ecclesiae sponsus, illuminator gentium, baptismatis sacrator, orbis redemptor *Ecce advenit* Jhesus quem regem gentium cum muneribus mysticis Hierosolimam requirunt dicentes: ubi est, qui natus est *Dominator*. Vidimus stellam eius in oriente et agnovimus regem regum natum esse. *Et regnum* cui soli debetur honor, gloria, laus et iubilatio. *Et potestas.*

Aliter.

Hodie clarisimam secuti stellam magi munera deferunt ad Christi cunabula, de quo prophetae venturo pradixerant. *Ecce advenit.* Olim promissus ac cupitus patribus venerandis. *Dominator.* Laxare vincula, strictum quibus humanum detinebatur genus. *Et regnum.* Regnum, quod nullo defectu corrumpi umquam possit minui perpetim. *Et potestas.* Quae sedes per Christi nobis humanam innotuit apparitionem. *Amen.* De manu eos scilicet fortissimorum hostium liberando[2].

Kyrie eleison[3] mit Tropen aus derselben Handschrift, S. 27 ff.

Kyrie leison.	Ineffabilis et interminabilis, immense et omnipotens.
Kyrie leison.	Cui omne genu flectitur coelestium, terrestrium et infernorum.
Kyrie leison.	Tu factor noster nos, opus tuum, facturam tuam, ne deseras.
Christe leison.	Qui dives cum esses, pro nobis pauper factus es.
Christe leison.	Et pro nobis te ipsum dederas, in tantum nos dilexeras.
Christe leison.	Quos tam sacrosancto redemeras pretio, alteri, Christe, ne dederis.
Kyrie leison.	Fons et origo et consummatio omnis boni, spiritus alme.

[1] Andere Introitustropen bei Blume, Analecta hymnica Bd. XLIX p. 25 ff.

[2] Dieselbe Handschrift hat für denselben Introitus noch drei weitere Tropen.

[3] Andere Kyrietropen ebenda Bd. XLVII p. 45 ff.

Kyrie leison. Aequalis patri filioque maiestate et aeternitate.
Kyrie leison. Ohne Tropus.

Aus derselben Handschrift.

Kyrie leison. O pater piissime, deus nobis miserere.
Kyrie leison. Libera nos a malis omnibus, supreme genitor.
Kyrie leison. In tuo nos famulatu conserva, deus magne et clementissime.
Christe leison. Christe Jesu, fili dei, factor orbis atque redemptor.
Christe leison. Tu nos redimere dignatus es, tu nos semper custodias.
Christe leison. Qui es venturus mundum iudicare, de poenis nos libera gehennae amarae.
Kyrie leison. O sancte spiritus, alme deus, tuam nobis gratiam clementer infunde.
Kyrie leison. Sancta trinitas, deus omnipotens, gloria, laus et honor tibi sit nunc et per cuncta saecula.
Kyrie leison. Ohne Tropus.

Aus derselben Handschrift.

Kyrie leison. Pater infantium.
Kyrie leison. Refectio lactentium.
Kyrie leison. Consolatio pupillorum.
Christe leison. Imago genitoris.
Christe leison. Abolitio facinoris.
Christe leison. Restauratio plasmatis.
Kyrie leison. Fomes caritatis.
Kyrie leison. Plenitudo probitatis.
Kyrie leison. Ohne Tropus.

In der Kathedrale von Nevers sang man in der dritten Messe von Weihnachten nach dem Kyrie folgende Antiphona ad episcopum:

Aus Cod. lat. nouv acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek, f. 185[1].

Ant. Cives superni hodie suam simul et nostram nuntiant mundo festivitatem, gloriam deo resonantes omnes.

[1] Die Handschrift enthält fast für alle Festmessen ein tropiertes Gloria. Weniger umfangreich sind die Tropen des Gloria in Cod. Rheinau 97.

Die Handschrift fährt fort: Pontifex dicat[1]:

Gloria in excelsis deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Pax sempiterna, Christus illuxit, gloria tibi, pater excelse. *Laudamus te.* Hymnum canentes hodie, quem terris angeli fuderunt Christo nascente. *Benedicimus te.* Natus est nobis hodie salvator in trinitate semper colendus. *Adoramus te.* Quem vagientem inter angusti antra praesepis angelorum coetus laudat exultans. *Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine deus, rex coelestis, deus pater omnipotens.* Ultro mortali hodie indutum carne precemur. *Domine, fili unigenite, Jesu Christe. Domine deus, agnus dei, filius patris.* Cuius a sede lux benedicta caliginoso orbi refulsit. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.* O ineffabilis rex et admirabilis, ex virgine matre hodie prodisti mundoque subvenisti. *Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus.* Regnum tuum solidum. Jesu Christe altissime. Per te obtinere mereamur veniam nunc et semper, sine fine et sine termino, qui cum patre semperque regnas simul et per infinita saeculorum saecula. *Jesu Christe. Cum sancto Spiritu in gloria dei patris. Amen.*

Bei der Beurteilung derartiger tropierten Stücke des Ordinarium Missae darf man nicht vergessen, daß die Texte des Kyrie, Gloria usw. keine direkte Beziehung auf den Charakter des jedesmaligen Festes enthalten, während sich eine solche wohl in den wechselnden Texten des Proprium ausspricht. Da waren Einschaltungen in den Text, wenn man einmal über das liturgisch Bedenkliche derselben hinwegsieht, immerhin ein Mittel, alle Texte der Messe mit den durch das Fest nahegelegten Gedanken zu durchtränken; die so entstehende Einheit und der Zusammenhang aller auf einen Punkt gerichteten Gesangstexte waren immerhin nicht ohne ästhetische Bedeutung. Noch bis ins 16. Jahrh. hinein sang man am Ende des Gloria in Muttergottesmessen: *Quoniam tu solus sanctus* Mariam sanctificans, *Tu solus dominus* Mariam gubernans, *Tu solus altissimus* Mariam coronans. Andere Rücksichten liegen einer Interpolation zugrunde, die man ebenfalls in vielen Handschriften und ältern Drucken findet: im Gloria wird der Anrufung *Domine deus, rex coelestis, deus pater omnipotens* eine solche des Sohnes Gottes angefügt: *Domine deus, agnus dei, filius patris.* Hier wünschte man auch

[1] Andere Gloriatropen bei Blume, l. c. Bd. XLVII p. 220 ff.

eine Anrufung des hl. Geistes und fügte darum hinzu: *Spiritus et alme orphanorum paraclite.*

Seltsam ist, daß man sogar die Lesungen aus den heiligen Schriften mit Erweiterungen ausstattete; doch bilden derartige Tropen immer nur Spätlinge, wenn sie auch in Frankreich erhöhte Bedeutung dadurch gewannen, daß man sie seit dem 13. Jahrh. auch in der Volkssprache abfaßte und zum Volke gewendet vortrug. Solche Farciturae, Farsiae, Epîtres farcies, wie man sie nannte, waren meist nur die Übersetzung der Epistel und besonders für die Messen von Weihnachten und der folgenden Tage beliebt, wie denn auch diese Zeit die meisten tropierten Episteln mit vollständig lateinischem Text aufzuweisen hat. Das folgende Beispiel tropiert die Epistel der Ostermesse[1]:

Aus Cod. lat. 1139 der Pariser Nationalbibliothek.

Ecce, manu fortis trivit retinacula mortis; Plaude, creatura, barathri jam despice jura. Ibi confregit Potentias, arcum, scutum gladiumque et bellum; Plaude, creatura, perierunt vincula dura. Audi ecce unde *Lectio epistolae beati Pauli apostoli ad Corinthios. Fratres, expurgate vetus fermentum, ut sit nova conspersio, sicut estis azymi.* Cantate Domino canticum novum, alleluia, quia mirabilia fecit. Audi ecce unde *Etenim pascha nostrum immolatus est Christus;* Res mira, res nova, res sancta. Laudate dominum omnes angeli ejus, laudate eum omnes virtutes ejus. Dragma reperta; Plaude, creatura, dea sic plaudenda futura. *Itaque epulemur non in fermento veteri neque in fermento malitiae et nequitiae, sed in azymis sinceritatis et veritatis.*

Um die Worte der Epistel sind hier Hexameter, kleinere Verse und liturgische Gesangstexte herumgeschlungen.

Das Graduale wurde trotz seiner melismatischen Melodiebildung seltener tropiert. Ein Beispiel ist dieser Tropus zum Gradualvers von Epiphanie[2]

[1] Vgl. Blume in den Analecta hymnica Bd. XLIX, p. 186. Andere ebenda, bei Gerbert, de cantu I, 391, und Gautier, l. c., 151 ff. Solche mit Melodien vgl. in der Tribune de S. Gervais IV, p. 151, VII, p. 19, der Rassegna Gregoriana VI, p. 110, u. a.

[2] Analecta hymnica, l. c., p. 220. Leider hält auch Blume die in ihrer liturgischen Funktion wie musikalischen Eigenart so verschiedenen Stücke des Graduale und Alleluja nicht genug auseinander. Er meint sogar (p. 211), daß nach dem Wegfall der sie ursprünglich trennenden Lesung »beide Teile zu einem Ganzen vereinigt werden«, und spricht (p. 266) vom »Alleluja, welches nach dem allelujatischen Vers das Graduale(!) abschließt«. Demgemäß nennt er z. B. Graduale von Ostern den Gesang *Haec dies quam fecit* etc. mit den

aus Cod. Secoviensis (1345) der Universitätsbibl. Graz:

Surge infida gens, dejecta perfidia; quem demonstrat stella, regem regum venerare *Et illuminare*, cogita, spera et suspira, coelestia contemplare, *Jerusalem, quia gloria Domini super te orta est.*

Um so beliebter waren die tropierten Alleluja, und zwar wurden sowohl der Jubilus vor dem Verse, wie die melismatischen Gänge im Verse selbst in ihre Einzelnoten zerlegt und mit Text versehen. Ein paar Beispiele[1]:

Aus Cod. lat. 1338 der Pariser Nationalbibliothek.

Alleluia. Laudetur omnis tibi caterva a cunctis, potens qui condidisti coelorum astra et regnas per saecula. *Dicite gentibus, quia dominus regnavit a ligno. Dicite* concuncti et psallite *in gentibus, quia* magna domini clementia, suis respiciens ovibus *regnavit* omnia et imperavit *a ligno*, proprio suo filio crucifixo, qui surrexit et sedet in throno, deconculcato Zabulo.

Aus Cod. lat. 1118 derselben Bibliothek.

Alleluia. Vox exultationis et salutis et laetae iucunditatis, aeternae iuventutis. In tabernaculis iustorum pax, lux iucundaque laetitia. Gaudentes laetentur omnes. Jubilant iuvenes, senes, sedulo, dulcibus cantibus, in habitationibus, *in tabernaculis iustorum.*

Auch die Wiederholung des Alleluja nach dem Verse wurde durch Einschiebsel verzögert. Aus allen Poren des offiziellen Gesangstextes sprossen die Tropen hervor und überwucherten die alten Formen. Selbst da, wo die gregorianische Meßordnung keinen Gesang hingestellt hatte, machte sich die Sangesfreude Luft. Der Gang des Diakon zum Ambo, von dem aus er das Evangelium vortrug, wurde mit Gesang begleitet. Das älteste Beispiel[2] dafür

Versen: *Confitemini, Pascha nostrum, Epulemur*, und fügt dem *V. Confitemini* am Ende das *Alleluia* hinzu, obwohl dasselbe mit dem Gradualvers nichts zu tun hat, sondern die beiden folgenden Verse einleitet (S. 222). Hier hat der Hymnologe sich durch die ungeschickte Art der neueren Missaldrucke irreleiten lassen. Wer im Meßgesangbuch zu Hause ist, weiß aber, daß Graduale und Alleluja sich meist sogar durch die Tonart unterscheiden. Vgl. oben S. 121, Anm. 2. Es leuchtet übrigens ein, daß die Zugehörigkeit vieler Tropen durch ihre Singweise bestimmt werden kann, auch da, wo der bloße Text keine genügenden Hinweise liefert. Es gilt das namentlich von denjenigen Tropen, die Melismen von liturgischen Gesängen mit Text versehen. Gerade nach seiner musikalischen Seite muß vieles von dem, was der Bienenfleiß Blumes aus Handschriften und alten Drucken gesammelt, noch näher untersucht werden.

[1] Andere bei Blume l. c. Bd. XLIX p. 225 ff.

[2] Ähnliche Gedichte bei Gautier l. c. p. 158.

stammt von Hartmann, einem St. Galler Mönch; es besteht aus 5 Doppelstrophen von je 4 Versen; die erste derselben möge hier stehen:

Aus Cod. St. Gallen 381, p. 22ff.

Versus Hartmanni ante Evangelium, cum legatur, canendi:

Sacrata libri dogmata — Mundemus omnes corpora
Portantur evangelici — Sensusque cordis simplici
Cunctis stupenda gentibus — Purgantes conscientia
Et praeferenda laudibus. Sacrata. — Verba pensemus mystica. Cunctis.

Daß man das Credo nicht tropierte, wird auf den Mangel jeglicher melismatischer Bildung in seiner Melodie zurückzuführen sein, mehr aber noch darauf, daß man sich scheute, dem Glaubensbekenntnis der Kirche etwas hinzuzufügen, wie schon angedeutet wurde.

Tropen zum Offertorium der dritten Weihnachtsmesse aus Cod. lat. Paris. nouv. acquis. 1235, f. 186[1].

Tui sunt coeli. E coelo rex domine per saecula futurus, ut omnem iudices orbem. *Et plenitudinem.* Portio nostra, Christe, de sacra virgine natus, salva nos, qui per habitum servi evacuasti iussa tyranni. *Praeparatio.* Tui sunt coeli et tua est terra, dicite filii eya.

Zum Offertorium von Ostern aus derselben Handschrift, f. 210.

Ab increpatione et ira furoris domini *Terra tremuit.* Monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum surrexerunt *Dum resurgeret* Christus iudicaturus et vivos et mortuos, quando venerit *in iudicio deus.* Christo resurgente a mortuis, venite adoremus eum omnes una voce proclamantes, *alleluia.*

Diese Tropen bilden, wie das *Hodie cantandus est* des Tuotilo, in Text und Melodie eine Erweiterung des originalen Gesanges; eine Reihe wird prologartig vorausgeschickt, eine andere nach den Abschnitten eingesetzt, wie am Ende angefügt. Auch die Tropenform, die an dem *Kyrie Cunctipotens* verdeutlicht wurde, ist auf das Offertorium übertragen worden. Der zweite Vers des Offertorium *Jubilate* des 1. Sonntags nach Epiphanie schließt mit den Worten *veritas eius.* Die Silbe *-tas* ist mit einem sehr ausgedehnten Melisma versehen. Diesem wurden Worte untergelegt, so daß dieser zweite Vers nunmehr lautet:

[1] Andere in den Analecta hymnica Bd. XLIX, p. 283ff.

Aus Cod. lat. Paris. 9449, f. 20:

V. Laudate nomen eius, quoniam suavis est dominus, in aeternum misericordia eius et usque in saeculum saeculi Veritas istam salvando turmam benigne regat, sola sua misericordia interveniente, soluta pessima hostis catena, quam conterat nobis pietas *eius.*

Tropen des Sanctus[1] aus Cod. St. Gallen 383, p. 145ff.

Sanctus Deus pater, cuius providentia
Bene condita reguntur omnia.
Sanctus Filius patris coaeternus
Semperque cum eo per omnia laudandus.
Sanctus Spiritus utrius connexio,
Fidelium salus, vita et consolatio.
Dominus deus. Pleni sunt. Verbo cuius existunt omnia.
Coelum, pontus, tellus, aetera.
Benedictus qui venit.

Aus derselben Handschrift:

Sanctus Sanctorum exultatio.
Sanctus Sanctorum benedictio.
Sanctus Sanctorum consolatio.
Dominus deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra. Quem decet laus, salus et honor.
Gloria tua, hosanna in excelsis. Quem dulci iubilo sanctorum concinit ordo.
Benedictus qui venit.

Aus derselben Handschrift:

Sanctus Alme deus, genitoris honor pie saecula salvans.
Sanctus Justorum virtus, decor integritatis eisdem.
Sanctus Spiritus omne replens, cui consors coelica psallit.
Dominus deus. Te chorus hic resonat, celebrat et ovanter honorat.
Benedictus qui venit. Summa salus, pax vera, deus, tibi, rex, jubilamus.

Tropen des Agnus Dei[2] aus derselben Handschrift:

Agnus dei. Deus deorum, creator omnium, rex angelorum.
Mortis destructor, vitae reparator, mundi redemptor.
Inferni vastator, paradisi reparator, perennis salvator.
Agnus dei.

[1] Andere in den Analecta hymnica medii aevi Bd. XLVII p. 303ff.
[2] Andere ebenda p. 373ff.

Aus derselben Handschrift
(offenbar für Muttergottesfeste bestimmt):

Agnus dei. Christe, theos agye, salvator orbis, nate Mariae.
Agnus dei. Unica spes veniae, via vitae, nate Mariae.
Agnus dei. Pacis primiciae, patris hostia, nate Mariae.

Aus derselben Handschrift:

Agnus dei. Indomitos arce, subiectis rex pie parce.
Agnus dei. Audi clamantes, exaudi digna rogantes.
Agnus dei. Sintque tibi curae, qui flent sua crimina pure.

Tropen zur Communio[1] von Epiphanie aus Cod. Rheinau 97 der Kantonalbibliothek Zürich:

Nato novo principe,
Viso novo sydere,
Urbe magi regia
Ipsum vadunt quaerere. *Vidimus.*

Aus derselben Handschrift:

Quae est ista tam clara solemnitas, fratres dilecti, in hac puer de virgine natus stella duce est gentibus revelatus, quae et dicebant: *Vidimus.*

Auch der letzte gesungene Text der Messe, das *Ite missa est*[2], wurde nicht unverändert gelassen.

Aus Cod. St. Gallen 378, p. 392:

Ite sine dolo et lite. Pax vobiscum. *Missa est.*
Deo semper agite in corde gloriam et *gratias.*

Tropen zu den Offiziumsgesängen.

Wenn das Offizium nicht so sehr mit Tropen durchsetzt wurde, wie die Messe, so wird der Grund dafür in dem melodisch einfacheren Gerüst der meisten Offiziumsgesänge zu suchen sein. Die Antiphonen und Psalmen, die im Offizium einen sehr breiten Raum einnehmen, waren alle melodisch so einfach gehalten, daß niemand auf den Gedanken kommen konnte, durch Interpolationen sie noch syllabischer zu machen, als sie schon von Hause aus waren. Eine solche Versuchung existierte fast nur für die Responsorien

[1] Andere in den Analecta hymnica Bd. XLIX p. 345 ff.
[2] Andere ebenda Bd. XLVII p. 409 ff.

der Nokturnen und einige andere Stücke; hier vermochten die Sänger sich allerdings nicht zu enthalten, Tropen anzubringen. Dennoch ist ihre Zahl auch bei den Responsorien verhältnismäßig gering.

Ein tropiertes *Deus in adjutorium* erwähnt Gautier, l. c. 166. Von den Matutinresponsorien ist hier besonders dasjenige des Weihnachtsoffiziums *Descendit de coelis* zu nennen. Es hat folgende Fassung:

Descendit de coelis missus ab arce patris, introivit per aurem virginis in regionem nostram, indutus stola purpurea, et exivit per auream portam, lux et decus universae fabricae mundi. ℣. Tanquam sponsus dominus procedens de thalamo suo. ℣. Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto. ℣. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sacula saeculorum, amen. ℣. Tanquam sponsus dominus procedens de thalamo suo.

Nach den Versen wurde der Schluß des Responsoriums von *Et exivit* an repetiert. Für diese Repetitionen hatte man auf der Silbe *fa-* des vorletzten Wortes *fabricae* verschiedene sehr lange Vokalisen. Sie gehören wohl ursprünglich nicht zum Responsorium, da sie nur bei den Wiederholungen des Wortes *fabricae* nach den Versen angebracht wurden; im Responsorium selbst entfernt sich die betreffende Stelle nicht vom gewöhnlichen Responsorienstil. Sie finden sich aber schon in unsern ältesten Handschriften, so z. B. im Antiphonar des Hartker aus dem 10. Jahrh., Cod. St. Gallen, 390, S. 46. Ja schon Amalar[1] hat für sie eine symbolische Deutung. Spätere Handschriften vom 12. Jahrh. an legen den Vokalisen Worte unter, so z. B. die Handschrift 12044 der Pariser Nationalbibliothek (das Antiphonar von St. Maur des Fossés aus dem 12. Jahrh.) fol. 8 ff. Das erstemal:

Familiam custodi, Christe, tuam, quam natus alma de Maria redemisti morte tua, ut cognoscant te conditorem[2] *Fabricae mundi.*

[1] Amalar, de ord. Antiph. c. 18 (Migne, Patr. Lat. CV, 1274): *Eo neumate monstrant (sc. cantores) difficultatem magnam inesse in schola cantorum verbis explicare, quomodo idem, qui natus est hodierna die ex Maria Virgine, fabricasset mundum et ornasset, et quomodo ipse sit lux et decus universae fabricae mundi. Eadem sententia est in versu: Tanquam sponsus. Impossibile est, apud scholam cantorum de ordine processionis Christi de utero virginis narrare, quae comparatur sponso procedenti de thalamo.*

[2] Das Wort conditorem ist in der Handschrift ausgelassen; ich ergänze es aus Cod. Paris. nouv. acquis. 1235 f., 243. Nach derselben Handschrift sind noch einige andere Versehen des Schreibers verbessert.

Das zweitemal:

Fac deus munda corpora nostra et animas die ista, ut tua protecti dextra collaudemus auctorem *Fabricae mundi.*

Das drittemal:

Facinora nostra relaxari, mundi domina,
Petimus mente devota David regis prolem inclitam,
Virgo quem casta saeclo Maria protulit summi patris gratia.
Cuius ortus salvat omnes cuncta per saecula.
Et die hac nobis jugiter faveat atque omni *Fabricae mundi.*

Jedes der drei Prosen genannten Stücke mündet in die Worte *Fabricae mundi* ein, die dann so wie im Responsorium selbst gesungen wurden, nicht also in der überreichen Fassung.

In demselben Responsorium enthält die erste Silbe des ℣. *Tanquam* ebenfalls eine Vokalise, die jedoch nicht so weit ausgesponnen ist; auch sie wurde tropiert und lautet in derselben Handschrift:

Tanta nunc resultent gaudia,
Quia Christus natus est in terra,
Coaequalis Patri in gloria
De sancta Maria.

Dieselbe Handschrift enthält noch eine ganze Reihe interessanter Tropen. Sie offenbaren den Zusammenhang mit dem Responsorium, aus dem sie hervorgehen, immer äußerlich dadurch, daß sie in seine letzten Worte überleiten. Wie man gelegentlich da, wo das Responsorium selbst den melodischen Stoff zu einer Interpolation nicht darbot, sich half, ist aus dem ℟. *Confirmatum est* ersichtlich, welches, wie das ℟. *Descendit*, der dritten Nokturn des Weihnachtsoffiziums angehört. Es schließt vor dem ℣. mit den Worten: *et hominem.* An den ℣. *Domus pudici pectoris* ist folgende Prosa angehängt, welche die ausgedehnte Vokalise des Meßalleluja ℣. *Senex puerum* der Purificatio B. M. V. tropiert:

Et honore virginali integro permanente filium generavit,
Quae superno paranympho credula ac de tanto nuntio
laeta dixit:
Fiat, ut prolem deicam virgo et mater proferam *et hominem.*

Das ℟. *Gaude Maria virgo* ist in ähnlicher Weise mit der Prosa *Inviolata nos iuva* verbunden, über deren Text von einer nicht viel spätern Hand die bekanntere Prosa *Inviolata, integra et casta*

geschrieben wurde[1], so daß dieselbe Melodie zwei verschiedene Texte hat:

Aus Cod. Paris. lat. 12044 f. 57. In Purificatione B. M. V.

℟. *Gaude, Maria virgo, cunctas haereses tu sola interemisti, quae Gabrielis archangeli dictis credidisti, dum virgo deum et hominem genuisti et post partum virgo inviolata permansisti.* ℣. *Gabrielem archangelum scimus divinitus te esse affatum, uterum tuum de spiritu sancto credimus impregnatum; erubescat iudaeus infelix, qui dicit Christum ex Joseph semine esse natum. Dum virgo.* ℣. *Gloria Patri.* ℟. *Gaude Maria.*

Darauf folgt die *Prosa*[2]:

Inviolata nos iuva gratia sancta tua,
Mundo gaudia quae protulisti, Maria,
Nempe benigna atque gloriosa,
Solve delicta orbis permaxima,
Mater innupta precata deduc nostra,
Christo tollenti crimina mundi cuncta,
Per te, o regina, percipiat regna
Plebs devota coelestia,
Quae beata atque benedicta *permansisti.*

Inviolata, integra et casta es, Maria,
Quae es effecta fulgida coeli porta,
O virgo sola Christi carissima,
Suspice pia nostra precamina,
Quae nunc flagitant devota corda, ora.
Nostra pura pectora sint et corpora,
Tua per precamina dulcissima
Nobis concedas veniam per saecula,
O benigna, quae sola inviolata *permansisti.*

Tropen zu andern Offiziumsgesängen sind, wie angedeutet, nur Ausnahmen. Die St. Galler Handschrift 383 tropiert auf S. 17 das *Te Deum*, und zwar in einer Weise, die an die Erweiterungen des *Gloria* erinnert. Wie dort eine Anrufung des hl. Geistes nach derjenigen Gottes des Vaters und des Sohnes eingesetzt wurde, so vermißte man hinter den Worten des *Te Deum*: *Te martyrum candidatus*[3] eine Bezugnahme auf die andern Heiligengattungen,

[1] Beide Stücke schließen ihre Verse mit dem Vokale *a*, ein Gebrauch, der durchaus nicht selten und eine Erinnerung daran ist, daß die Sequenzen ihren Ursprung den Melismen auf der letzten Silbe des Wortes Alleluja verdanken.

[2] Über diesen Gesang vgl. Pothier in der Revue de chant Grégorien VI p. 192 ff. und namentlich Blume in der Kirchenmusik (Paderborn) IX S. 41 ff. und X, S. 65 ff.

[3] Dieser Tropus stammt aus einer offenbar aus Frankreich nach St. Gallen gekommenen Handschrift (besonders die den letzten Teil derselben ausfüllenden

die Confessores und Virgines, und fügte darum noch die Verse hinzu:

Te concinit confessorum sacerdotalis ministerii pietas,
Te integritas virginum ac continentium adornat puritas,
Te sanctorum simul omnium iocunde collaudat unanimis caritas.

Gelegentlich wurde in einigen Klöstern das *Deus in adjutorium* zu Beginn der Horae, das *Tu autem, Domine* am Schlusse der Lektionen, auch das Magnifikat und die Marianischen Antiphonen tropiert[1]. Ein Beispiel eines tropierten *Benedicamus domino* von Weihnachten entnehme ich dem

Cod. lat. Paris. nouv. acquis. 1235 f. 244.

Mirabile mysterium,
Deus creator omnium
Per incorruptam virginem
Nostrum suscepit hominem,
Et nata mater patre est.
Qui natus matre pater est.
Credit Eva diabolo,
Maria credit angelo,
Per illam mors introivit,
Per istam vita rediit,
Perdiderat haec condita,
Haec restauravit perdita.
Cedrus alta de libano
Sub nostrae vallis hysopo,
Cum visitavit Jericho,
Cypressus fit ex platano,
Cinnamomum ex balsamo,
Benedicamus domino.

Usiae gigas geminae,
Assumpto deus homine
Alvo conceptus feminae,
Non ex virili semine
Natus est rex ab homine,
Jesus est dictus nomine.
De spinis uva legitur,
De stella lux exoritur,
De petra fons elicitur,
De virga flos egreditur,
De monte lapis lapsus est,
De lapide mons factus est.
Qui fuit, erit et qui est,
Qui loquebatur, praesens est,
Nobiscum est rex Israel,
Qui dicitur Emmanuel.
Nos ergo multifarias
Deo dicamus *gratias.*

Es ist klar, daß eine organische Weiterentwicklung der Tropen dieser Art im Rahmen der offiziellen Liturgie unmöglich war; diese

mehrstimmigen Stücke zwingen zu dieser Annahme). Es ist also nicht zutreffend, was Gautier, les Tropes, S. 170, sagt, daß das Te Deum nur in St. Gallen tropiert worden sei und auch nur in der ersten Periode der Tropen, denn Cod. St. Gallen 383 stammt aus dem 13. Jahrh. Der von Gautier mitgeteilte Tropus ist ein Prolog zum Te Deum.

[1] Beispiele bei Gautier, l. c., S. 166, 169 ff. Sogar das *Media vita in morte sumus* entging nicht der Tropierungssucht; vgl. Blume in den Analecta hymnica Bd. XLIX p. 386 ff.

drohte von ihnen verschlungen zu werden[1], und es blieb nichts übrig, als sie von ihr zu trennen, da man doch nicht auf sie verzichten wollte. Wie nun die Sequenzen in Deutschland das geistliche Volkslied zwar nicht ins Leben riefen, aber sein Wachstum mächtig förderten, so sind zumal in Frankreich aus den Tropen ähnliche neue Bildungen herausgewachsen, geistliche, auch in der Kirche aufgeführte Lieder mannigfacher Art[2]. Diese neuen Lieder, die mit dem liturgischen Text nichts mehr gemeinsam hatten, waren die Wonne jener fahrenden Kleriker und heruntergekommenen Studenten, die überall gegen Lohn ihre Tropen und andere, nicht immer unschuldige Lieder anboten, und gegen welche die Kirche sich so sehr zu wehren hatte. Der sich auf die Liturgie und ihren Wert besinnende Teil der Geistlichen und vor allem zahlreiche Provinzialkonzile traten auf das energischste solchem Unfug entgegen, und vom 13. Jahrh. an verschwindet diese Art der Tropen aus der Liturgie. Jene ältere, unschädliche und liebenswürdige Art aber, den liturgischen Text durch Einschiebsel enger mit dem Charakter der Feste zu verknüpfen, erhielt sich noch durch die folgenden Jahrhunderte. In vortridentinischen Gradualien stoßen wir nicht selten auf tropierte Gloria oder Sanctus u. a. Am längsten haben sich die Tropen in der Kirche von Lyon gehalten, die sich überhaupt durch Anhänglichkeit an die alte Übung immer auszeichnete. Noch in der Mitte des 18. Jahrh. wurden daselbst vielfach die Gesänge des Ordinarium Missae interpoliert gesungen, wie ein Druck von 1765 dartut[3].

Die geschichtliche Mission der Tropen beschränkte sich nicht auf die einstimmigen Formen mittelalterlichen Gesanges; sie besaßen an der Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges einen bedeutsamen Anteil. Die Forschungen namentlich Ludwigs[4] haben

[1] Ein treffliches Beispiel dafür liefert das jüngst von H. Villetard herausgegebene Office de Pierre de Corbeil, improprement appelé »Office des Fous«, Paris 1907.

[2] In diesem Zusammenhang wären noch die liturgischen Spiele und Mysterien zu erwähnen, die in den Handschriften zuweilen mit den Tropen zusammen auftreten. So enthält Cod. lat. nouv. acquis. 1235 der Pariser Nationalbibliothek fol. 198 ein nach der Communio von Epiphanie zu singendes Stück, in dem die drei Weisen aus dem Morgenlande abwechselnd auftreten, wie auch ein Nuntius und der Chorus. Leider sind manche Partien nur mit den ersten Worten angedeutet. Zu Freiburg i. d. Schw. erhielt sich ein ähnliches, nur viel ausgedehnteres, teils in der Kirche, teils außerhalb derselben aufzuführendes Spiel bis ins 19. Jahrh. Über das sog. Eselsfest in Sens u. a. vgl. die vorige Anmerkung.

[3] Vgl. Bohn, in der Cäcilia, Trier 1877.

[4] Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1905, S. 4 ff. u. a.

den Zusammenhang von Tropen und Organum in helles Licht gerückt. Sie waren in der Regel Solostücke und wurden von einem oder nur wenigen Sängern in die Chorpartien eingeschoben. Bis zum 14. und 15. Jahrh. begegnen wir mehrstimmig gesetzten Tropen, während die sie umgebenden Choralpartien einstimmig bleiben. Der Zusammenhang beider Formen wurde dadurch ermöglicht, daß sowohl die Tropen wie auch die Mehrstimmigkeit ursprünglich Solomusik waren, d. h. die Tropen, wie die der Choralmelodie hinzugefügte neue Stimme wurden nicht vom Chor ausgeführt, sondern von einem oder zwei Solisten.

Kehren wir nunmehr nach St. Gallen zurück! Noch andere wohlverdiente Männer haben den Glanz des alemannischen Klosters genährt und ausgebreitet. Ihre poetische Arbeit kam nicht nur den neuen Formen der Sequenz und des Tropus zugute; sie pflegten auch mit Erfolg die älteren Formen klassischer Art, namentlich den Hymnus und Prozessionsgesang. Neben Notker und Tuotilo ist Ratpert, ihr Zeitgenosse, schon genannt. Seine Wirksamkeit blieb mehr in den Mauern des Klosters beschlossen, er hat keine neue Form geschaffen. Wohl aber stammen von ihm andere berühmte Lieder, so eine Prozessionslitanei *Ardua spes mundi*, vielleicht auch ein bei der Oster- und Pfingsttaufe viel gesungener Hymnus *Rex sanctorum angelorum*, ein Kommuniongesang *Laudes omnipotens*. Auch ein deutsches Lied auf den hl. Gallus wurde auf ihn zurückgeführt[1].

Um dieselbe Zeit und später beherbergte St. Gallen den Waltramm[2], den Hartmann († 925)[3], Ekkehart I. († 973)[4], Notker Physicus, die als Dichter oder als Komponisten berühmt waren[5]. Schriftstellerisch tat sich Notker Labeo hervor[6], und als trefflicher Sänger wird Ekkehart IV. genannt.

Seitdem P. Schubiger die musikalische Geschichte des Klosters in seiner Blütezeit bis zum 13. Jahrh., mit mehr Liebe freilich als Kritik gezeichnet, sieht man fast allgemein in dessen gesanglicher

---

[1] Analecta hymnica medii aevi, Bd. L, p. 237 ff.

[2] Ebenda, S. 244 ff.

[3] Vgl. oben S. 251 und Analecta hymnica Bd. L, p. 250 ff.

[4] Ebenda, S. 271 ff.

[5] Notker Physicus verfaßte einen im Mittelalter geschätzten Gesang *Rector aeterni*, der sich bis in unsere Zeit in praktischer Verwendung erhalten hat. Zuletzt wurde die Melodie zum Hymnus *Vita sanctorum* des Trierischen Breviers gesungen.

[6] Von ihm stammt der älteste Traktat über Musik in deutscher Sprache, abgedruckt bei Gerbert, scriptores I, 96.

Tradition eine genaue Nachahmung derjenigen der römischen Schola cantorum. Ekkehart IV., derselbe, der die Gründung der St. Galler Gesangschule direkt auf Rom zurückführt, erzählt auch von einem authentischen Antiphonar, das, wie das Original Gregors in Rom, als unantastbare Richtschnur des Kirchengesanges verehrt worden sei. Noch zur Zeit des Hartmann sei es in St. Gallen gewesen, und gerade dieser Mönch habe es sich zur Hauptaufgabe gemacht, die Gesänge so zu lehren, wie sie im authentischen Antiphonar enthalten waren. Godeschalk und Kunibert werden als verdiente Abschreiber des Gesangbuches gerühmt. Unbestreitbar ist allerdings, daß die St. Galler Handschriften des liturgischen Gesanges zu den ältesten gehören, die sich bis auf unsere Zeit gerettet haben.

Von Godeschalk ist noch heute ein Antiphonar in St. Gallen vorhanden, ebenso dasjenige, welches ein frommer Büßer, Hartker, der sich in St. Gallen eingeschlossen hatte, verfertigte[1]. In dem Cod. 359, der 1851 von Lambillotte faksimiliert herausgegeben wurde, glaubte man sogar die originale Handschrift des Romanus, oder wenigstens eine unmittelbare Kopie derselben entdeckt zu haben. Indessen ist die Darstellung Ekkeharts auch in dieser Angelegenheit (vgl. oben S. 249) verdächtig.

Die Einrichtung der Gesangschulen im Mittelalter war nicht durch zufällige Ursachen bedingt, sondern entsprach einer Notwendigkeit. Die mittelalterliche Tonschrift hatte durchaus nicht die Bestimmung, alles das zu leisten, was wir heute von einer Tonschrift verlangen; sie hatte vielmehr eine starke mündliche Tradition zur Voraussetzung. Nur dadurch konnte, die ersten Jahrhunderte wenigstens, der liturgische Gesang sich überliefern, daß er in das Gedächtnis eines starken Chores eingegraben war. Eigentümlich ist auch, daß die Sängerschulen von dem Augenblick an an Bedeutung verlieren, wo die Notenlinie angenommen wird und zur Herstellung einer allseitig befriedigenden Tonschrift führt. Um das Jahr 1100 haben sie ihre Aufgabe erfüllt. Die Überlieferung des liturgischen Gesanges war nunmehr auf andere Grundlagen gestellt.

Nicht nur in St. Gallen, in allen monastischen Gründungen Alemanniens blühte im 10. und den nachfolgenden Jahrhunderten ein reiches liturgisches und gesangliches Leben. Einige standen

[1] Es ist die oft erwähnte Handschrift Cod. 390—391, die jetzt in einer prachtvollen phototypischen Neuausgabe der Paléographie Musicale, Série II, vorliegt.

in direkten Beziehungen zu St. Gallen und nahmen die reichen künstlerischen Gaben von den dortigen Mönchen dankbar an. Reichenau war Hauptstätte der musikalischen Spekulation; hier wirkten namentlich Berno und Hermannus Contractus. Aber auch in Hirschau, dessen Abt Wilhelm ein ausführliches Werk über Musik schrieb, in St. Georgen und vielen andern Klöstern, wie endlich in den Weltkirchen, wetteiferte man in der Liebe zur Liturgie und zum liturgischen Gesang. Alles war durch eingehende Satzungen wohl geordnet, und so vernehmen wir wenig von besondern kirchengesanglichen Ereignissen[1]. Wie in Italien und westlich vom Rheine, so wurde auch in Deutschland, nachdem es einmal die römische Liturgie angenommen, der dazu gehörige Gesang in Treue gehütet. Die zahlreichen Gesangbücher deutscher Herkunft aus dem späten Mittelalter offenbaren sogar eine Reinheit und Unversehrtheit der Überlieferung in Melodie und Rhythmus, die ganz auffällig vor der romanischen Überlieferung sich auszeichnet. In Frankreich und Italien vermochte die mehrstimmige gemessene Musik, die *Musica mensurata*, früh die Formen des Kirchengesanges sich dienstbar zu machen; der allmähliche Rückgang und schließliche Verfall des einstimmigen Chorals war die unausbleibliche Folge. In Deutschland verhielt man sich, im allgemeinen wenigstens, der neuen Kunst gegenüber reserviert. Bis ins 15. Jahrh. hinein sind mehrstimmige Aufzeichnungen von Kirchengesängen immer eine Seltenheit. Und während man jenseits des Rheines und südlich von den Alpen schon zu kunstgerechten Gebilden fortgeschritten war, begnügte man sich hier an Feiertagen damit, gelegentlich die Choralmelodie im alten Organumstil zweistimmig zu singen, wenn man überhaupt der neuen Kunstrichtung Einlaß gewährte. Den Nutzen davon hatte die Choralpraxis, deren Denkmäler bis über das 16. Jahrh. hinaus sogar Zeichen und Vortragsmanieren weiterführen, die in den französischen und italienischen Handschriften schon seit dem 12. Jahrh. verschwunden sind.

Die unermeßlich zahlreichen geistlichen Dichtungen des Mittelalters, die der privaten Erbauung dienten und nicht zur liturgischen Verwendung gelangten, liegen außerhalb des Rahmens dieses Buches[2]. Es muß daher genügen, auf eine Persönlichkeit hinzuweisen, deren

[1] Gegen Ende des 11. Jahrh. reformierte Bischof Benno von Meißen den Kirchengesang in seiner Diözese nach dem Muster der Kirche von Hildesheim: *regularem canendi modum restituit fecitque, ut concinne et eleganter divina officia decantarentur.* Bolland. III., 16. Juni.

[2] Dank den Analecta hymnica medii aevi läßt sich diese poetische Leistung des Mittelalters nunmehr ungefähr überschauen.

Eigenart und Schöpfungen die Freunde der mittelalterlichen Geistesarbeit immer besonders anzuziehen vermocht haben, die hl. Hildegard, die mit der Gabe der Vision ausgezeichnete Äbtissin von Eibingen und vom Rupertsberg bei Bingen († 1179). Sie selbst bezeugt, niemals »eine Neume oder irgend einen Gesang gelernt zu haben«, schuf aber eine große Zahl geistlicher Lieder, die mit den Singweisen in einer Handschrift der Landesbibliothek Wiesbaden überliefert sind und in Wort und Ton außerordentliche Denkmäler deutscher Mystik bilden. Ihre Lieblingssequenz *O virga et diadema* galt als ihr bedeutendstes Werk; Zeitgenossen schrieben sie göttlicher Inspiration zu und bekundeten, die Seherin vom Heiligenscheine umflossen gesehen zu haben, wenn sie sie in den Wandelgängen des Klosters sang. Außer Sequenzen stammen Responsorien, Antiphonen, Hymnen und ein Kyrie von ihr, sowie ein allegorisches Drama *Ordo virtutum*[1].

[1] Über die Dichtungen der hl. Hildegard vgl. besonders Dreves in den Analecta hymnica, Bd. L, p. 484 ff., über die Melodien Schlecht im Gregoriusblatt, Aachen 1880, S. 2 ff., sowie Pothier in der Revue de chant grégorien VII, p. 6, 65, VIII, p. 17, IX, p. 52 ff. Eine modernen Ansprüchen genügende Neuausgabe und Bearbeitung der Melodien besitzen wir noch nicht.

XV. Kapitel.

Die Offizien in poetischer Form.

Trotz ihrer unübersehbaren Zahl bedeuten die Sequenzen und Tropen in der mittelalterlichen Liturgie mehr einen äußerlich angelegten Schmuck, der ihr Gerüst und ihre Grundformen wenig antastete. Auch die Reformen der Zisterzienzer und Dominikaner haben den liturgischen Gesang wenig berührt, weit weniger als man vielfach geglaubt hat, und die liturgische Arbeit der Franziskaner hatte keinerlei Umgestaltung der Melodien im Gefolge. Die Geschichte des liturgischen Gesanges ist bis zum Ausgange des Mittelalters ohne Störung und organisch verlaufen. Dies gilt besonders von den Gesängen der Messe. Der allen Handschriften gemeinsame Grundstock, der den Inhalt des gregorianischen Meßantiphonars bildete, erlitt nur ganz unbedeutende Veränderungen. Manche Feste verschwanden, andere wenige kamen hinzu; dabei wurden die Melodien jener nicht aufgegeben, sondern man behielt sie in Gebrauch, oft sogar versah man sie mit den Texten für die neuen Messen. So ist die mittelalterliche Geschichte des Meßgesanges mehr die Bewahrung eines ererbten Schatzes, und vortridentinische Handschriften wie die Drucke verleugnen niemals den Zusammenhang mit den ältesten Denkmälern des Meßgesanges vom 8. Jahrh. an.

Etwas anders liegt die Sache beim Offizium. Die Gesänge der Nokturnen und Horae diurnae sind nur in der ersten Zeit durch die Tendenz gekennzeichnet, welche den Meßgesang im Mittelalter bestimmt, der unveränderten Benutzung des der ersten Organisation angehörigen Melodiematerials. Schon vom 10. Jahrh. an bricht sich eine neue Richtung Bahn von einem der früheren feindlichen Charakter; ihr Bestreben war nicht, die alten Offiziumsgesänge zu verdrängen und durch neue zu ersetzen oder auch nur umzugestalten; ein derartiges Verfahren hat das ganze Mittelalter nicht gekannt. Wohl aber fand man es für ratsam, für die neuen, mit der Zeit immer zahlreicher werdenden Lokaloffizien die seit der Organisation des Kirchengesanges geltende Regel zu verlassen und

mit neuen Texten, den sog. Historiae[1], auch neue Singweisen zu beschaffen.

Für ihre eigenen Heiligen und Patrone wünschte natürlich jede Kirche ein eigenes und schönes Offizium; mit der Einfachheit, mit welcher dasselbe Fest etwa noch in andern Kirchen gefeiert wurde, wäre man kaum zufrieden gewesen. Groß ist daher die Zahl der Offizien, die vom 10. Jahrh. an verfaßt und in Musik gesetzt wurden. Ihre Eigenheiten berechtigten, von da an eine neue Epoche der mittelalterlichen Offiziumskomposition zu datieren. Auf die melodische Eigenart der neuen Richtung kann hier nicht eingegangen werden[2]. Was den Text anbetrifft, so gehören die meisten neuen Offizien der Gattung der Offizien in metrischen Versen an. Wir berücksichtigen aber auch solche, die in Prosa abgefaßt sind; unter dem Gesichtspunkt, der uns hier leitet, funktionieren sie beide gleich als spätere und nicht der ursprünglichen Art des Offiziums homogene Neuschöpfungen.

Ausgangs- und Mittelpunkt alles liturgischen Gesanges im christlichen Altertum und im Mittelalter sind die Psalmen und andern lyrischen Partien der hl. Schrift, also Texte in prosaischer Form. Für sie sind die Urformen des liturgischen Gesanges eingerichtet, diese haben sie zur Voraussetzung. Würden die Väter des Kirchengesanges vor metrische Texte gestellt gewesen sein, so würde er eine ganz andere Entwicklung genommen haben. Die Hymnen

---

[1] Der Name Historia für die Antiphonen und Responsorien eines solchen Offiziums kommt zweifellos daher, daß die Texte derselben zuerst der Lebensbeschreibung der zu feiernden Heiligen entnommen waren; man vgl. die Offizien der hl. Sebastian, Cäcilia, Lucia, Agatha u. a. Von da übertrug sich die Bezeichnung allgemein auf die Summe der Antiphonen und Responsorien, auch wenn sie nicht einer solchen Vita oder Passio entlehnt waren. *Antiphonae et responsoria ad unum diem vel observationem pertinentia vocantur historia,* sagt Radulph, Dekan von Tongern. Derselbe hat über die Verschiedenheit der Offizien diese Notiz: *Omnes nationes satis uniformiter habent historias temporales sive de tempore, Antiphonario romano concordantes. Sed de sanctis sive de diebus sanctorum Italianae ecclesiae romano magis se conformant, quia proprias historias sanctorum minime admittunt. Deinde ecclesiae gallicanae, deinde anglicanae, postremo alemannicae ecclesiae ad historias sanctorum proprias magis se dilataverunt. Sed quoad Antiphonarium romanum, hoc sustinendum est, quod in ordine Responsoriorum et in versibus eorundem occurrunt saepe ad diversas nationes et ecclesias varietates. Nam nec similes versus communiter habentur, nec idem ordo responsoriorum et antiphonarum ubique servatur.* De can. observ. prop. XII. (Max. bibl. patr. t. XXVI, p. 299 ff.) Vgl. auch oben S. 129 Anm. 2.

[2] Eine Darlegung der wichtigsten Stilelemente der neuen Offizien gab ich im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908, S. 13 ff. Vgl. auch die Revue de chant grégorien, Grenoble, V p. 53 und VII p. 7 ff.

vermochten nicht die ältern Gesangsformen sich anzueignen, ebensowenig die Sequenzen und Tropen; sie schufen sich eigene, ihrer Sonderart angemessene melodische Ausdrucksweisen. Wenn aber in die für prosaische Texte geschaffenen Rahmen metrische Formen eingesetzt wurden, so war das keineswegs eine organische Weiterbildung, und die Grundlage des ganzen Kirchengesanges konnte damit in Frage gestellt werden. Zum Glück trat hier die Musik als Retterin der altehrwürdigen Formen auf; die Komponisten der neuen Offizien behandelten ihre Texte in der Regel wenigstens wie prosaische, nicht also wie die Hymnen und Sequenzen. So blieb das Gerüst des Offiziengesanges in seinen Hauptstützen wenigstens bestehen, obschon die neuen Texte die musikalischen Formen nicht ganz unberührt ließen[1].

[1] Über metrische Stücke im Meßgesang vgl. oben S. 69 und 91, sowie Analecta hymnica Bd. XIV*b*, p. 243ff., XLV*a*, p. 202 ff. und XLIX, p. 19. Clemens Blume hat in einer Vatikanischen Handschrift des 15. Jahrh. (Cod. Vat. 1205) eine metrische Messe *de S. Achatio* entdeckt (Analecta hymnica Bd. XXV p. 18), die, ein Monstrum, hier folgen möge:

Introitus.

Congaudentes laudent gentes
agmina nobilia,
militum crucifixorum
sancta dena milia,
per quos deus mundo praestat
dona mirabilia.

Graduale.

Qui honorant cruxificos
cum pura instantia,
dena milia sunt semper
pro illis orantia.
Nunquam sinunt illos mori
sine paenitentia,
namque deus donat illis
altum privilegium,
vincla solvens peccatorum
decenorum milium.
℣. Speciales horum servi,
cum de mundo transeunt,
dena milia crucifixi
concurrentes veniunt,
transeuntes adjuvando
precibus communiunt.
℣. Si poenarum loco dentur
et non aeternalium,
habent martyrum per preces
decenorum milium
Indulgentiam dierum
sic denorum milium.

Alleluja.

Sancta quippe mater tota
praedicat ecclesia
quod per merita sanctorum
deus dat auxilia,
poenitentibus confessis
donat indulgentiam.

Offertorium.

Cessent ergo malignantes
neque per invidiam
detrahendo molestare
martyrum potentiam,
ne in fine sint damnati
per dei sententiam.

Communio.

Gloria sit crucifixo,
honor iubilatio,
qui est rex crucifixorum,
vita consolatio,
quos amavit, coronavit
in coeli palatio.

Was in Verbindung mit solchen Texten aus den verschiedenen liturgischen Musikstilen werden mußte, kann man sich vorstellen. Eine ähnliche Messe de

Um die Entwicklung der neuen Richtung in ihren Hauptlinien — mehr ist heute noch nicht möglich — zu skizzieren, wird es sich empfehlen, daraufhin einige Offiziumshandschriften verschiedener Zeiten zu untersuchen[1].

Die in dichterischen Formen abgefaßten Gesangstücke des St. Galler Antiphonars Cod. 390—391, des Cod. Hartker, lassen sich in zwei verschiedene Gruppen zusammenfassen: als Ausgangspunkt der ganzen Richtung werden Stücke anzusehen sein, zu denen liturgisch schon verwendete Hymnen den Text hergaben. Dazu gehört die 3. Strophe des Weihnachtshymnus *A solis ortus cardine: Castae parentis viscera*, die S. 48 der Handschrift als Vers des ℟. *Gratulamini mihi omnes* und S. 118 als Vers des ℟. *Videte miraculum* erscheint, ferner die 4. Strophe desselben Hymnus: *Domus pudici pectoris*, die S. 49 Vers des ℟. *Confirmatum est* ist; weiter zum Feste der Exaltatio S. Crucis S. 225 das dem Passionshymnus *Pange lingua gloriosi Praelium certaminis* entnommene ℟. *Dulce lignum, dulces clavos*, mit dem ℣. *Crux fidelis*. Die Aufnahme dieser Stücke ins Offizium könnte bis auf die Zeit zurückgehen, welche die betreffenden Hymnen in die Liturgie einführte; in diesem Falle würden die Wurzeln der gedichteten Offizien sehr weit zurückreichen; nur das ℟. *Dulce lignum* kann nicht älter sein als das 7. Jahrh., in welchem das erwähnte Fest in Rom Eingang fand[2].

Als jünger muß man wohl Texte ansehen, die liturgisch nicht verwendeten Dichtungen entstammen oder eigens für ein besonderes Fest verfaßt wurden. Dahin gehört S. 50 die Laudesantiphone von Weihnachten *Genuit puerpera regem*, deren Quelle das Carmen paschale des Sedulius ist (Buch II, ℣. 63 ff.). Wie die Strophen des Hymnus *A solis ortus* nur als Responsoriumsverse erscheinen, also Prosatexten angeschlossen sind, so hat die erwähnte Anti-

Immaculata Conceptione fand Dreves in einer Wiener Handschrift (vgl. Vorwort zu Bd. XXVI der Analecta hymnica). Orrigo Scaccabarozzi († 1293) verfaßte auch gereimte Messen für die ambrosianische Liturgie; vgl. die Analecta hymnica Bd. XIV, p. 245 ff. Auch metrische (rhythmische) Offertorien und Communionen begegnen Ausgangs des Mittelalters sogar in Missalien; vgl. Analecta hymnica, l. c., p. 330 ff. und 360 ff.

[1] Offizien in poetischen Formen sind veröffentlicht in den Analecta hymnica medii aevi von Dreves und später auch von Blume, Bd. V, XIII, XVIII, XXIV bis XXVI, XXVIII, XLVa. Zur Geschichte derselben vgl. die Vorreden der betreffenden Bände, sowie Blume, Zur Poesie des kirchlichen Stundengebetes im Mittelalter, in den Stimmen aus Maria Laach 1898, S. 132 ff. Mit den Veröffentlichungen der Analecta hymnica ist das Material noch nicht erschöpft. Die oben besprochenen Officia der Pariser Handschrift z. B. sind bisher noch nicht veröffentlicht.

[2] Duchesne, Origines 263.

phone, die dem Vorbild nicht wörtlich folgt, den Charakter metrischer Form besonders in der zweiten Hälfte ziemlich abgestreift[1]. Dagegen haben die ursprüngliche Form bewahrt das ℟. *Continet in gremio* mit dem ℣. *Maternis vehitur* S. 49[2], die gleichlautende Antiphone S. 54, die Interrogatio: *Quid regina poli faciat nunc, dissere nobis* mit der Responsio: *Nunc puerum Christum genuit gremioque locavit*, die Ant. *O regem coeli* S. 54[3], die aus vier mit Endassonanz versehenen Versen bestehende Ant. *In praesepio jacebat*[4] und die aus zwei die Auflösung der prosodischen Gesetze deutlich zur Schau tragenden Hexametern sich zusammensetzende Ant. *Praesepis angustia*[5] S. 55. Alle diese Texte gehören dem Weihnachtsoffizium an.

Dem Benediktusoffizium gehört an die Ant. S. 129 (auch Responsorienvers S. 130): *Nutrici in auxilium*, aus vier jambischen Dimetern bestehend[6], dem des hl. Petrus der als Antiphone S. 281 wie als Responsorium S. 282 verwendete Text *Solve iubente deo*[7], zwei Hexameter bildend; ferner erwähne ich das Responsorium in

---

[1] Das Original lautet (Migne, Patr. Lat. XIX, 599): *Enixa puerpera regem, Qui coelum terramque tenet per saecula, cuius Numen et aeterno completens omnia gyro Imperium sine fine manet; quae ventre beato Gaudia matris habens cum virginitatis honore Nec primam similem visa est nec habere sequentem.* Die Antiphone des Codex Hartker dagegen: *Genuit puerpera regem, cui nomen aeternum et gaudium matris habens cum virginitatis pudore nec* etc., schließt sich also nicht Wort für Wort an Sedulius an; vielleicht liegt ihr eine andere Lesart des Sedulischen Gedichtes zugrunde. Bemerkenswert ist, daß der Introitus *Salve sancta parens*, den die Handschriften erst vom 12. Jahrh. an kennen, dem Original genauer folgt.

[2] ℟. *Continet in gremio coelum terramque regentem Virgo, dei genitrix, proceres comitantur heriles Per quos orbis ovans Christo sub principe pollet.* ℣.: *Maternis vehitur, qui matrem vexerat ulnis, Bis seni comites, quem stipant agmine fido* (5 Hexameter).

[3] *O regem coeli, cui talia famulantur Obsequia stabulo ponitur, qui continet mundum, Jacet in praesepio et in nubibus tonat* (2 Hexameter und 1 Pentameter).

[4] *In praesepio jacebat Et in coelis fulgebat Ad nos veniebat Et apud patrem manebat.*

[5] *Praesepis angustia Christum portavit infantem Immensitas coeli Stephanum triumphantem suscepit.*

[6] *Nutrici in auxilium Grande fecit miraculum Primum in partes divisum Reiunxit capisterium.*

[7] *Solve iubente deo terrarum, Petre, catenas, Qui facis ut pateant coelestia regna beatis.* Wahrscheinlich hat eine altrömische Inschrift diesen Text geliefert, ebenso wie die Ant. *Hic vir despiciens mundum* (de Comm. Confess.) und *O magnum pietatis opus* (in Exalt. S. Crucis) wohl auf Inschriften zurückgehen. Vgl. Morin in der Revue Bénédictine, XXVII, 1910, p. 401.

Nativ. B. Mariae S. 304 *Solem iustitiae* mit ℣. *Cernere divinum*[1], aus drei Hexametern bestehend[2]; zwei Hexameter zu Ehren des hl. Othmar S. 344[3], endlich S. 354 den ℣. *Nos sumus* (ein Distichon) des ℟. *Ora pro nobis* im Offizium des hl. Clemens[4].

Die bisher namhaft gemachten metrischen Stücke sind immer nur kleine Bestandteile eines sonst durchaus in Prosa abgefaßten Offiziums und fallen kaum auf, wenn man nicht besonders die einzelnen Offizien daraufhin untersucht[5]. Von da bis zu einem vollständigen Offizium in Versen war immer noch ein weiter Weg; ein gutes Stück desselben ist zurückgelegt in der *Historia de S. Trinitate*, welche im Hartkerschen Antiphonar auf S. 101 steht und auf einen Sonntag nach Epiphanie, nicht wie nachher (und schon im Cod. St. Gallen 339 die Messe) auf den ersten Sonntag nach Pfingsten[6] gelegt ist. Auch hier ist noch nicht das ganze Offizium in Versen abgefaßt, wohl aber größere Teile. Es sind die fünf Antiphonen der Vesper: Ant. *Gloria tibi trinitas*, Ant. *Laus et perennis gloria*, Ant. *Gloria laudis resonet in ore*, Ant. *Laus deo patri parilique proli*, Ant. *Ex quo omnia*; vielleicht darf man dazu auch die Ant. *Te invocamus*, Ant. *Spes nostra*, Ant. *Libera nos* der zweiten Nokturn zählen[7], jedenfalls aber das ℟. *Gloria patri genitaeque proli.*

---

[1] *Solem iustitiae regem paritura supremum Stella maria maris hodie processit ad ortum.* ℣. *Cernere divinum lumen gaudete fideles.*

[2] Dasselbe stammt dem Text nach von Fulbert von Chartres, die Melodie vielleicht von Robert dem Frommen; vgl. oben S. 247.

[3] *Jam tenet Othmarus paradisi gaudia clarus Suppeditans agno date laudes robore magno.*

[4] *Nos sumus indigni promissa superna mereri, Sed tu pro nobis funde preces superis.*

[5] Noch später entdeckt man nicht selten in einem der Hauptsache nach prosaischen Offizium ein eigens gedichtetes ℟. oder eine Aña; vgl. Analecta hymnica Bd. XXIV, p. 5 ff.

[6] Merkwürdigerweise behauptet die Paléographie Musicale noch in tom. IX, p. 40 (mehrere Jahre, nachdem sie selbst Cod. 390—391 veröffentlicht hatte, und in diesem Werke auf die Trinitatishistoria hingewiesen war, in der französischen Ausgabe p. 299), die Antiphonarien von St. Gallen enthielten das Officium de S. Trinitate nicht.

[7] Diese sind inspiriert durch das Carmen de Trinitate des Marius Victorinus Afer (Migne, Patr. Lat. VIII, 1139 ff.). Alle oben angeführten Texte stehen noch im heutigen Brevier mit Ausnahme des ℟. *Gloria Patri*, welches deshalb hier folgen möge:

℟. Gloria patri genitaeque proli
Et tibi compar utriusque semper
Spiritus alme, deus unus omni
Tempore saecli.

℣. Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera,
Dissolve litis vincula,
Astringe pacis foedera. Omni tempore.

Solchen in Versen abgefaßten Gesangstexten treten die andern Stücke gegenüber, deren Sprache eine allerdings sehr erhabene Prosa ist. Einen einheitlichen Eindruck macht also das Offizium nicht; aber auch die versifizierten Stücke folgen nicht denselben Gesetzen. Bald haben wir Strophen von jambischen und trochäischen Dimetern (Ant. *Gloria tibi* und *Laus et perennis*, ℣. *Da gaudiorum*), bald sapphische Strophen (Ant. *Gloria laudis*, *Laus deo patri*, ℟. *Gloria patri*), bald Verse, die nur durch Gleichklang der letzten Silben aufeinander bezogen sind (Ant. *Ex quo omnia*, Ant. *Te invocamus*, Ant. *Spes nostra*, Ant. *Libera nos*), wenn man sie überhaupt als Verse ansehen darf. Bemerkenswert ist auch, daß ein und dasselbe Stück, das ℟. *Gloria patri*, von zwei gänzlich verschiedenen Metren Gebrauch macht. Alles das deutet darauf hin, daß der Schöpfer des Offiziums de S. Trinitate noch auf der Suche war und sich nicht in vollständiger Klarheit darüber befand, wie ein in Versen abgefaßtes Offizium aussehen müsse, oder aber, daß hier eine Kompilation aus verschiedenen Quellen vorliegt. Man gibt als Verfasser des Offiziums den Lütticher Bischof Stephan († 920) oder vielmehr seinen Zeitgenossen Hucbald von St. Amand an, der zu ihm in künstlerischen Beziehungen stand[1]. Derartige Kompilationen waren damals nicht selten, gerade Stephan von Lüttich hat den metrischen Partien eines Offiziums de S. Lamberto, die ihm ein anderer Dichter, vielleicht Hucbald, überreicht hatte, Responsorien eigener Komposition hinzugefügt. Jedenfalls aber darf man das Entstehen vollständiger Offizien in Versen nicht später als in das 10. Jahrh. ansetzen; wahrscheinlich ging die Bewegung, soweit sich bisher urteilen läßt, von dem genannten Kloster St. Amand in Flandern aus, gewann bald die andern belgischen Klöster, setzte sich in Frankreich fest und drang endlich auch in die andern Länder. Wie bei den Sequenzen und Tropen, so muß man auch hier die Möglichkeit einer Anregung durch die byzantinische Hymnenpoesie offen lassen. Ist es doch eine Eigentümlichkeit dieser, in vielstrophigen Gedichten den Ruhm eines Festes oder Heiligen zu verkünden. Auch Hucbald stand in Beziehungen zur Musik der Griechen seiner Zeit. Daran wird niemand zweifeln, der seine Schrift De harmonica institutione (Gerbert, Scriptores I, p. 104 ff.) aufmerksam durchgelesen hat[2]. Die Ähnlichkeit des

[1] Blume, l. c., 138. Bäumer, Breviergeschichte, S. 356.

[2] Daß die Musica Enchiriadis, die neuerdings durch Riemann und Jacobsthal wieder den echten Schriften Hucbalds eingereiht wird, den Theorien des Ostens noch mehr verdankt, beweist schon der Name. Auch die ältesten byzantinischen Musiktraktate heißen ἐγχειρίδια.

ausgewachsenen poetischen Offiziums der Lateiner mit dem byzantinischen liturgischen Hymnus ist unverkennbar.

Codex Hartker enthält nur ein einziges Offizium, das sich ganz aus Versen zusammensetzt; es ist aber nicht von der Hand Hartkers, sondern erst im 12. Jahrh. geschrieben und dem Cod. St. Gallen 391 beigefügt worden[1], das Officium de XI milibus Virginum[2].

Zahlreicher sind die in Versen abgefaßten Stücke und ganzen Offizien in dem mehrfach erwähnten Pariser Antiphonar de *S. Maur des Fossés* aus dem 12. Jahrh. Außer den Antiphonen und Responsorien des Weihnachtsoffiziums, die wir schon aus Codex Hartker kennen, begegnen wir kleineren Stücken aus dem Offizium des hl. Maurus (fol. 40 ff.), des hl. Benediktus (fol. 63 ff.), der Inventio S. Crucis (fol. 113 ff.), der hl. Maria Magdalena (fol. 164 ff.), der Assumptio B. Mariae (fol. 175 ff.), der Nativitas B. Mariae (fol. 180 ff.), der Exaltatio S. Crucis (fol. 184 ff.), des hl. Eligius (fol. 219 ff.), des hl. Nikolaus (fol. 222 ff.).

Es kam auch vor, daß man ältere Offizien durch neue, natürlich in poetischer Form, ersetzte. Das Pariser Antiphonar hat dafür ein interessantes Beispiel in einem Officium de S. Clemente (fol. 212 ff.). Zunächst steht das neue vollständige Offizium, dann folgen aus dem ältern Offizium in Prosa noch die Stücke der dritten Nokturn und der Laudes. Jenes zeichnet sich weder durch Einheitlichkeit der Struktur, noch durch geschickte Handhabung der metrischen oder rhythmischen Formen, noch endlich durch Gedankentiefe aus; es ist eine Gelegenheitsarbeit ohne besondern Wert.

Um dem Leser einen Einblick in diese Übergangsperiode der Historien zu ermöglichen, sei aus derselben Handschrift das vollständige Officium de S. Arnulfo mitgeteilt (fol. 161 ff.); man achte auf den Wechsel der Strophenformen, sowie auf die zahlreichen Gleichklänge am Ende der Verse, auf die tropierende Prosa, welche dem letzten Responsorium der Nokturnen angehängt ist, und auf die in gewöhnlicher Sprache abgefaßte letzte Antiphone der Laudes.

---

[1] Cod. Hartker, Ausgabe der Paléographie Musicale, S. 216 ff.

[2] Teilweise veröffentlicht von Dreves in den Analecta hymnica Bd. XIII S. 238. Dreves benutzte Handschriften nicht monastischen Ursprunges, die bekanntlich kürzere Offizien haben.

Officium S. Arnulfi.

VIG. AD VESP.

Ant. Christe dei patris sapientia, gloria, splendor,
aspira nobis tibi solvere munera laudis
martiris Arnulfi meritis precibusque beati.

Ant. Huius adest nobis mentes ad gaudia cogens
natalis hinc prosperitas ad vota nitescat.

Ant. Gaudeat hinc collecta manus pro munere sanctus
Arnulfus quo perfruitur super ethera notus.

Ant. Vincula tu nostri martir venerande reatus
nunc prece desudans instanter solve profunda.

℟. Vernans purpurea. ℣. Martir martirii.

Ant. ad Magn. Exultet aula celica
laetetur mundi machina,
exultet urbs turonica,
congratuletur Gallia,
Arnulfi magni martiris
dum recolit solemnia.

INVITATORIUM.

Deum devotis mentibus
adoremus fideliter,
Arnulfus martir inclitus
in quo vivit feliciter.

I. NOCTURN.

Ant. Francorum fausto germine
divino datus munere,
Arnulfus venerabilis
surrexit vir mirabilis.

Ant. Remensium Remigio
tunc temporis episcopo
oblatus est a patribus,
cuius fuit filiolus.

Ant. Beatus praesul puerum
suscipiens ut proprium,
alumnum altor aluit
secundum legem domini.

Ant. Pius pater pius puer
psallebant Christo iugiter,
docebat doctor docilem
discipulum et humilem.

Ant. Regi multum amabilis
sanctus Arnulfus meruit
neptam regis accipere
sub coniugali foedere.

Ant. Sic maximus cum maxima
coniunctus Christi gratia,
deum quaerentes pariter
manent aeterni virgines.

℟. Politis in lapidibus,
quibus coelestis struitur
Hierusalem mirifica,
micat Arnulfus gloria.
℣. Colore pictus rubeo
martirii cognitio, Mirifica.
℟. Ingenuis parentibus
Arnulfus martyr genitus,
sublimitatem sobolis
submisit vitae meritis.
℣. Magnanimus ut iuvenis
iugum portaret domini, Sublimitatem.
℟. Divino tactus monitu
fidelis Christi famulus
relicta rerum copia
fit paupertatis incola.
℣. Olim dives in patria
per mundum aget advena. Fit.
℟. Romana sanctus limina
deposcit apostolica,
implorat patrocinia,
viae suae *solamina*.
℣. Loca sanctorum visitat
per orbis ampla spatia. Implorat.
℣. Gloria Patri. ℟. Romana.
Prosa. Solus qui permanes deus
super omnes,
pietatem tuam poscimus humiles,
ut nostra corpora semper
sanctifices,
mentes atque nostras vas tibi
praepares;
sine fine, pie rex, nos conserva,
tua nobis concede *solamina*.

II. NOCTURN.

Ant. Herilis pauper coelitus
ut redeat ammonitus,
Ravennatensem proprio
urbem ditat hospitio.
Ant. Cum promeret dominica
in nocte laudum cantica,
clamare coepit anima,
sancte Arnulfe adiuva.
Ant. Benignus pater lugubrem
benigne vocem audiens,
et animam eripuit
et corpori restituit.
Ant. Ravennatensis concio
dans operam miraculo
festina gerit gaudia
in hospitis praesentia.
Ant. O qualem operarium,
quam gnarum Christi medi-
resuscitavit mortuum [cum
iam patientem feretrum.
Ant. Tu pater me sanctissime,
de infernali carcere
tu liberasti me pius,
non te relinquam amplius.
℟. Cum civitas Turonica
foret pastore vidua,
sanctus Arnulfus strenuam
suscepit oechonomiam.
℣. Electus et ab angelis
maiorem gradum meruit.
Sanctus.
℟. Decem et septem per dies
episcopatum obtinet,
Hispaniam post appetit
novae fundator fidei.
℣. Ut qui praesens est ubique
spiritu, sit et opere. Hispaniam.

℟. Sacerdos magnus domini
serpentem fisus adiit,
de stola collum vinxit,
in quoddam stagnum pepulit.
℣. Tunc rex et omnis populus
Christum credit baptizatus.
In quoddam.
℟. Conserva famulos angue redemptos,
ac Arnulfe, polo redde *beatos*.

℣. Exaudi proprios altor alumnos. Ac.
℣. Gloria. ℟. Conserva.
Prosa. Benigne deus, quem laudant angeli,
venerantur, tremunt potestates coeli,
culpae veniam annue nobis,
quia solus potens es, parce famulis,
nosque polo redde *beatos*.

AD CANTICA.

Ant. Benedictione itaque petita
ignotae peregrinationis arripuit iter.

℟. Miles Christi. ℣. Ut coelestis.

℟. Praesul inclitus Arnulfus,
Christi domini famulus,
postposita mundi pompa
coeli petivit sidera.

℣. Exultans martir coelicus
paradisicola dignus Postposita.

℟. Beatus martir domini
pompatus vitas meritis,
a servis caesus gladiis
martirium *promeruit*.

℣. Jam dignus coeli requie
ac paradisi munere A servis.

℣. Gloria. ℟. Beatus.

Prosa. Pro meritis opimis fugimus ad te,
poli dives incola martir Arnimis gloriose, [nulfe,
te veneramur clara voce,
ad te clamantes non respice,
pie pater nobis succurre,
nos ab omni malo eripe:
umbone sancto famulos protege,
atrox ne serpens valeat laedere,
dulcis altor preces nostras suscipe,
clementiam tuam nobis osrogamus te, Christe, [tende,
huius almi martiris prece
fac nos illuc scandere,
quo beatus Arnulfus esse
tecumque vivere *promeruit*.

AD LAUDES.

Ant. Cunctis valde venerandus
est beatus Arnulfus,
primum illis, quibus datus
est a deo corpore.

Ant. Felix martir Arnulfus
coeli stemmate fisus
per corporis martirium,
perenne sumpsit gaudium.

Ant. Metuende deus semper,
o quam ammirabilis,
qui triumphum talem praebes
militibus propriis.
Ant. O athleta virtuose,
Arnulfe, suppliciter
ut pro nobis deum roges,
precamur humiliter.

Ant. Laudemus dominum gaudenti mente supernum,
laetificat tanto qui nos presente patrono.
In Evang. Adest nobis dies gaudii, qua beatus Arnulfus susceptus est inter agmina sanctorum; nobis ergo succurre, pie pater, apud deum.

AD MAGNIFICAT.

O martir propriam felix Arnulfe catervam
digna laude tui recolentum gaudia festi
semper sanctifica miti moderamine serva,
te duce christicolis iungatur iure perenni.

Die weitere Ausbildung der poetischen Offizien verlief parallel derjenigen der Sequenzen. Mit einfacher Nebeneinanderstellung von poetischen und prosaischen Stücken beginnend, war man dazu gelangt, das ganze Offizium in poetische Formen zu kleiden, die zuerst in großer Mannigfaltigkeit auftreten, so daß auf einheitliche Struktur des Offiziums kein Wert gelegt wird. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß man die Mängel dieses Stadiums, bei dem es sich ebenfalls nur um eine lose Zusammenstellung von der äußern Form nach verschiedenen Stücken handelte, erkannte. Die Richtung des Fortschrittes war von selbst gegeben: die ganze Historia mußte denselben metrischen oder rhythmischen Typus von Anfang bis Ende durchführen und durch den Reim die Gebundenheit der Glieder einer Strophe anstreben.

Wer diesen wichtigen Schritt getan und damit das Reimoffizium geschaffen hat, welches den Schlußstein der Entwicklung bildet, ist bisher noch nicht festgestellt. Vielleicht ist als der Vollender der Richtung der Franziskaner Julian von Speier zu nennen, der begabte Dichter und Komponist der Offizien des hl. Franziskus und des hl. Antonius[1]. Er starb um 1250 in Paris, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbracht hat. Man wird

[1] Dieselben sind mit den Melodien herausgegeben von P. Felder: Die liturgischen Reimoffizien auf die hl. Franziskus und Antonius, gedichtet und komponiert von Fr. Julian von Speier, Freiburg (Schweiz) 1901. P. Felder hat in wichtigen Punkten die Darlegungen von Dr. Weis: Julian von Speier,

also die Entstehung des vollkommen ausgebildeten Reimoffiziums mit einheitlichem formalem Bau in das Ende des 12. oder in die erste Hälfte des 13. Jahrh. zu setzen haben, eine Zeit, die nicht zu sehr von der Tätigkeit des Adam von St. Victor entfernt ist, dessen Sequenzen die Offiziumsform beeinflußt haben werden. Die beiden Offizien Julians sind vollkommen organisch durchgebildet, von so gefestetem Charakter, daß eine Weiterentwicklung zu noch mehr geschlossenen Formen nicht gut möglich war.

Der Bau der Julianischen Offizien ist klar, wenn man sich ihre ersten Antiphonen vorhält:

Offizium des hl. Franciscus.		Offizium des hl. Antonius.	
Erste Antiphone der ersten Vesper:			
Franciscus, vir catholicus	a	Gaudeat ecclesia,	a
Et totus apostolicus	a	Quam in defunctorum	b
Ecclesiae teneri	b	Sponsus ornat gloria	a
Fidem romane docuit	c	Matrem filiorum.	b
Presbyterosque monuit,	c		
Prae cunctis revereri.	b		

Das Offizium des hl. Franziskus ist durchweg in jambischen, das des hl. Antonius in trochäischen Versen gedichtet, der Reim hilft überall die übersichtlichen Formen abrunden, so daß die Antiphonen und Responsorien vielfach eine Gestalt aufweisen, die Ähnlichkeit mit der modernen Liedform hat. Die zueinander gehörigen Antiphonen oder Responsorien, so z. B. die Antiphonen der Vesper, die Antiphonen und Responsorien der ersten Nokturn usw., haben Zahl der Verse und Reimstellung gemeinsam. Im Antoniusoffizium haben sogar alle Antiphonen, die der Vesper wie die der Nokturnen, vier Verse, nur die Cantica ad Evangelium sind mit Recht in Beachtung der feststehenden Tradition ausführlicher behandelt. Es ging nicht an, die Responsorien und Antiphonen in der Ausdehnung gleich zu bauen; die melodische Ausführung verlangte für die Responsorien eine größere Zahl Verse.

Die Julianischen Offiziumstypen fanden ungemein viel Anklang, was sich, abgesehen von den hervorragenden poetischen Fähigkeiten ihres Autors, besonders durch die ungeheure Ausbreitung

---

München 1900, richtig gestellt; die musikalische Partie der Weis'schen Schrift ist die am wenigsten gelungene. Über das merkwürdige tonartliche Verhalten der Kompositionen Julians vgl. das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1908, S. 13 ff.

des Franziskanerordens und der Offizien seiner größten Heiligen erklärt. Für Offizien der Franziskanerheiligen, wie auch anderer, ahmte man gern die Formen Julians nach, nicht selten mit Anklängen an den Text der Vorlagen, oft auch indem man die Julianischen Melodien einfach herübernahm. Man begegnet solchen Nachahmungen besonders in Büchern zum Gebrauche der Franziskaner. So sind von Julian abhängig[1], um nur einige zu erwähnen, Reimoffizien zu Ehren der hl. Clara, des hl. Eremiten Antonius, des hl. Ludwig und andere. Das bedeutsamste ist ein solches de S. Trinitate, das mit den Worten beginnt: *Sedenti super solium*[2]. Sein Verfasser ist der Franziskaner John Pecham, Erzbischof von Canterbury († 1292); es ist in der äußern Struktur eine genaue Nachbildung des Franziskusoffiziums Julians, mit dessen Melodien es auch verbunden wurde. Dies neue Trinitatisoffizium verdrängte das ältere zunächst aus den Franziskanerbüchern, dann auch aus den römischen, welche seit Sixtus IV. von den Franziskanern redigiert wurden. Heute ist aber nur mehr das älteste im Gebrauch.

Die Zahl der Offizien des spätern Mittelalters ist unübersehbar. Dreves und Blume haben deren aus Handschriften und ältern Drucken viele Hunderte herausgegeben. Manche Heilige wurden in mehreren gefeiert; so hat man 21 verschiedene Reimoffizien der hl. Anna gefunden[3]. Nur von wenigen sind die Namen der Verfasser auf uns gekommen. Einige seien noch hier angeführt, um die außerordentliche Blüte der Offiziumskomposition seit dem 10. Jahrh. zu verdeutlichen, wobei kein Unterschied zwischen Verfassern prosaischer und poetischer Stücke gemacht werden soll.

Schon Alcuin soll in Tours ein Offizium des hl. Stephanus und andere Gesänge verfaßt haben, wobei nicht überliefert wird, daß er sie auch mit Melodien versah[4]. Sein Freund Angelramus, Abt von St. Riquier, wird als Verfasser von Offizien der hl. Valerius und Wulfran angeführt. Hucbald von St. Amand in Flandern und der Lütticher Bischof Stephanus sind schon erwähnt worden. Jener, der berühmte Theoretiker († um 930), komponierte auch Gesänge für die Kirchen von Meaux und Nevers; die Gesangschule von Nevers hatte eine Zeitlang unter seiner Leitung gestanden.

[1] Vgl. Dr. Weis, Julian von Speier, S. 84 ff.

[2] Analecta hymnica Bd. V, p. 19 ff.; vergleiche auch Bd. XXIII, p. 5 ff. und Bd. XXV, p. 5 ff.

[3] Blume, Zur Poesie des kirchl. Stundengebetes, Stimmen aus Maria-Laach, 1898. S. 133 ff.

[4] Gerbert, de cantu II, 33.

Stephanus scheint überhaupt liturgisch sehr tätig gewesen zu sein[1], was auch schon von seinem Vorgänger auf dem Lütticher Bischofstuhle, Franco (856—903)[2], hervorgehoben wird. Der Utrechter Bischof Ratbod (etwa 900) galt als Komponist des Offiziums der Translatio des hl. Martinus, Rainald, Bischof von Langres, als Komponist eines solchen des hl. Martyrs Mammes, zu dem die Gedichte des Walafrid Strabo den Text geliefert hatten. Unter die von Hericus und Remigius, zwei Mönchen im Kloster des hl. Germanus von Paris, zu Ehren ihres Patrones komponierten Melodien soll Guido, Bischof von Auxerre (etwa 950), neue Texte zu Ehren eines hl. Julian gesetzt haben. Dieselben Melodien wurden seit dem 12. Jahrh. in Autun auch für das Fest des hl. Lazarus verwendet[3]. Abt Folcvin von Lobbes (965—980) ist Autor eines Reimoffiziums auf den hl. Folcvin, Abt Odilo von Clugny (994—1048) aller Wahrscheinlichkeit nach eines solchen auf den hl. Maiolus, seinen Vorgänger. Weiter werden genannt Letaldus von Micy bei Orléans (Ende des 10. Jahrh.), Komponist eines berühmten Offiziums des hl. Julian, des ersten Bischofs von Le Mans; man pries seine Kenntnis der alten Melodien, die er sich zum Muster genommen, im Gegensatz zu andern Komponisten, die sich Freiheiten und Neuerungen erlaubten[4]. Um 936 blühte Marquard, Mönch von Echternach, Verfasser von Hymnen, Prosen und andern liturgischen Gesängen. Ein Remigius Mediolacensis (um 980) verfaßte auf Ersuchen des Trierer Erzbischofs Eckbert die Offizien der Gründer der Trierischen Kirche, Eucharius, Valerius und Maternus, wie auch andere Gesänge. Besondere Erwähnung verdient

[1] Nach Sigebert, de script. eccl. c. 125 (Migne, Patr. Lat. LX, 573), schickte er dem Metzer Bischof Robert eine Sammlung von Kapiteln, Responsorien, Versen und Kollekten für alle Tages- und Nachtstunden des Kirchenjahres.

[2] Gerbert, de cantu II. 32.

[3] Für das Folgende sind Blume, Zur Poesie des kirchl. Stundengebetes l. c. S. 137 ff. und Lebeuf, Traité historique, S. 18 ff., sowie Gerbert, de cantu II, 35 ff. zu vergleichen.

[4] »*Porro in componendo S. Juliani officio excedere noluit a similitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertem melodiam fingeret; non enim mihi placet, ait ille, quorundam musicorum noritas qui tanta dissimilitudine utuntur, ut veteres sequi omnino dedignentur auctores.*« Annal. Benedict. I, 110. Lebeuf (l. c., S. 43) denkt hier an das allmähliche Eindringen des Reimes und metrischer Texte ins Offizium, wie an Freiheiten, die schon im Officium de S. Trinitate in der Komposition des Stephanus von Lüttich vorlägen, Bevorzugung der Tonika und Dominante bei den Perioden und Periodenteilschlüssen und reichere Melodiebildung in den Antiphonen. Bestimmtes läßt sich in dieser Beziehung nicht sagen, bevor die Melodien des Letaldus veröffentlicht sind.

Bruno, Bischof von Toul, der als Leo IX. den päpstlichen Stuhl bestieg († 1054). Ihm wurden Responsorien zum Offizium des hl. Gorgonius, des Patrons der Abtei Gorz, zugeschrieben, ferner Responsorien für die Feste des hl. Hidulf, der hl. Ottilia und Gregor des Großen. Wenn hier nur Responsorien erwähnt sind, so darf man nicht vergessen, daß gerade sie den Glanzpunkt der liturgischen Feier bildeten; an Festtagen waren aller Augen auf den Kantor der Matutinresponsorien gerichtet. Bruno hat auch eine berühmte Melodie des *Gloria in excelsis* komponiert[1]. Im 11. Jahrh. erwies sich besonders die Normandie reich an bedeutenden Offiziumskomponisten. Als solcher wird genannt Abt Isembert, dem einige das Officium de S. Nicolao zuschreiben, weiter Ainard, Verfasser von Offizien der hl. Katherina und des hl. Kilian, und andere[2]. Aus späterer Zeit werden noch genannt Ingobrand, Abt von Lobbes (12. Jahrh.), ein Kanonikus Peter von Cambray (Ende des 13. Jahrh.), der Antiphonen und Responsorien der hl. Elisabeth in Musik setzte, aber auch als Komponist mehrstimmiger Stücke (Conductus) berühmt war. Das bereits erwähnte seltsame Offizium *de Circumcisione Domini* von Sens hat nach einer freilich späten Überlieferung Pierre de Corbeil († 1221) zum Verfasser.

In Deutschland fand das Reimoffizium nicht eine so ausgezeichnete Pflege, wie in den Ländern französischer Zunge; überhaupt war es selten deutsche Art, sich in liturgische Neuerungen zu stürzen. Trotzdem hat es nicht an hervorragenden Männern, Dichtern und Komponisten, gefehlt, die ihre reichen Gaben in den Dienst der Liturgie stellten. In anderm Zusammenhang ist schon Berno von der Reichenau († 1048) erwähnt worden; von ihm stammt ein Offizium auf den hl. Ulrich, vielleicht auch ein solches auf den hl. Meinrad, außerdem noch Tropen und Hymnen. Ebenso ist uns Hermannus Contractus (1054) schon als Komponist bekannt[3]. Dem 12. Jahrh. gehört Udalschalc an, der 1124—1150 dem Kloster von St. Ulrich und Afra in Augsburg vorstand. Er war als Dichter wie als Komponist gleich hoch angesehen; zu den Offizien der beiden Patrone seines Klosters verfaßte er Text und Singweise[4]. Auch die Vitae des hl. Mauritius und der hl. Maria

[1] Diese Melodie steht z. B. im Kyriale der Vatikanischen Ausgabe als Nr. 1 unter den Singweisen ad libitum.

[2] Vgl. darüber Dom Pothier in der Revue du chant grégorien, Grenoble V, p. 50 ff.

[3] Vgl. oben S. 157 und S. 269.

[4] Der Katalog der Äbte seines Klosters rühmt von ihm: *Fecit inter alios cantus historiam totam de S. Afra. Similiter et historiam S. Udalrici*

Magdalena soll er gedichtet und in Musik gesetzt haben[1]. Aus späterer Zeit sind nur noch ein paar Dichter von Reimoffizien zu nennen, Ghiseler von Hildesheim, Leopold von Steinberg, die beide um 1400 in Hildesheim wirkten, ferner Johann Hoffmann, Bischof von Meißen (Mitte des 15. Jahrh.), und Johann Hane (Ende desselben)[2].

Noch weniger eifrige Pflege scheint den Reimoffizien in Italien gewidmet worden zu sein. Alfano, Mönch von Montecasino und später Erzbischof von Salerno († 1085), der sich namentlich in metrischen Formen klassischer Tendenz hervorragend betätigte, ist Verfasser eines rhythmischen Offiziums der hl. Sabina. Ein Jahrhundert später schrieb Reinaldus de Colle di Mezzo, ebenfalls zuerst ein Mönch von Montecasino, dann seit 1140 Kardinalpriester, ein Offizium auf den hl. Placidus. Raymund de Vincis endlich, ein Dominikaner, der gegen Ende des 14. Jahrh. in Capua lebte, ist als Autor eines Offiziums auf die Heimsuchung Mariae bezeugt. Am treuesten hielt die römische Kirche an der alten Form ihres Offiziums fest, und rein römische Bücher gewähren selten einem Reimoffizium Aufnahme. Dafür aber verbreiteten sie sich sogar bis nach England und Skandinavien.

So war allmählich das Offizium unter die Herrschaft der Poesie geraten, und seine jüngste Form, die Hymnen, hatte alle älteren Bestandteile fast vollständig sich assimiliert. Man mußte früher oder später auf diesen Weg geführt werden, sobald man Texten die Aufnahme in die Liturgie ermöglichte, die nicht dem Gebet- und Gesangbuche der Kirche, der Bibel, angehören. Die große liturgische Reform des 16. Jahrh. hat die meisten spätmittelalterlichen Offizien außer Gebrauch gesetzt, durch die Bewegung zur Einheit des Stundengebetes dieses selbst seinen Grundlagen zurückgegeben; so war die Arbeit des Konzils von Trient auch in dieser

---

ep. Aug., quem cantum ad episcopum Constantinensem Udalricum fecit; ita metro dyapente diatessaronque inducit, ac diaposon consonantiarum concordi modulatione cum opportunis licentiis et figuris huius artis musicae utitur mirifice, ut in jocunditatem laudesque suaves dei atque viri admirationem tristes quoque mentes quam facile excitari possint. Nec discors verborum sensus a melodiae concentu. Optimo enim metrorum genere Udalrici, Afrae autem prosa equidem a metri compendio haud multum distante, vitam pene omnem pariter ligavit ac comprehendit. (Vgl. Hoeynck, Geschichte des Bistums Augsburg, S. 59.) Diese Notiz erlaubt die Vermutung, daß Udalschalc seine Kompositionen mit dem Organum ausgestattet habe.

[1] *Versibus complexus est easque notis musicis composuit et ad publice decantandas in officiis ecclesiasticis destinavit.* Hoeynck, ebenda.

[2] Blume, l. c., 142.

Beziehung eine sehr wohltätige Reform, wenn auch durch Belassung einiger gereimten Stücke die Kirche ihre Bereitwilligkeit dartat, alles bei sich aufzunehmen, was schön und fromm ist, sofern es denjenigen Normen sich unterwirft, welche dem Offizium von seinen Gründern aufgeprägt wurden. Einzelne Reimoffizien haben sich dann zumal im Franziskaner- und Dominikanerbrevier bis auf die Gegenwart erhalten. Noch im 17. Jahrh. verfaßte David Furmann ein solches auf den hl. Florian, und eine Wiener Handschrift enthält ein noch späteres auf die Immaculata Conceptio[1].

»Rückkehr zur Tradition« war die Losung, welche die Kirchenversammlung zu Trient für das ganze Gebiet der Liturgie ausgab. Sie war eine Notwendigkeit, da die liturgischen Neuerungen im Laufe der letzten Jahrhunderte die Gebets- und auch Gesangsformen aus den Fugen zu heben drohten. Daß diese Rückkehr erreicht wurde, dafür muß auch der Geschichtschreiber des Kirchengesanges der Vorsehung innigen Dank sagen[2].

Die Tridentinische Reform hat der Liturgie die Einheit geschenkt und den Zusammenhang mit ihrer Vergangenheit neu gekräftigt, so daß das Gebet der Kirche bis heute in den alten, ehrwürdigen Formen zum Himmel steigt; diese haben noch nichts von ihrer Kraft und Frische verloren. Nicht nur die Formen des Gebetes aber hat die Vorsehung uns fast unversehrt überliefert; auch der aus ihnen hervorgegangene, mit der Kirche selbst großgewordene und mit ihrem Gebet zusammen geordnete Gesang ist nicht verloren gegangen. Hunderte von Büchern bewahren ihn

[1] Dreves im Vorwort zu Bd. XXVI der Analecta hymnica.

[2] Nur die Hymnen mußten sich unter den Händen von humanistisch gesinnten Gelehrten eine »Korrektur« gefallen lassen, deren Wirkung, so darf man hoffen, einmal aufgehoben werden wird. Auf Veranlassung Papst Urbans VIII. und unter seiner tätigen Mitwirkung bearbeitete eine Kommission von vier Jesuiten, den Italienern Strada, Galuzzi, Petrucci und dem Polen Sarbiewski, die Hymnen, um sie mit den zeitgenössischen Anschauungen über Prosodie und Metrik in Einklang zu bringen. Das Werk der Revisoren, die fast 1000 »Fehler« an den liturgischen Hymnen entdeckt und die meisten auch verbessert hatten, wurde 1629 von der Ritenkongregation approbiert und 1643 zunächst für Rom und die Umgegend vorgeschrieben. Vgl. darüber Bäumer, Geschichte des Breviers, S 508ff. und Blume, Stimmen aus Maria Laach, Bd. 78, S. 245ff. Schon vor dieser Revision hatten sich Bestrebungen ähnlicher Art geltend gemacht, worüber die Rassegna gregoriana, VI, p. 495ff. und VII, p. 253ff., berichtet.

bis auf die Gegenwart, und heute feiert er unter der Ägide eines erlauchten Papstes seine Auferstehung. So vereinigen sich die Gegenwart und die Geschichte des Kirchengesanges zum Beweise der Wahrheit: mögen auch viele Mächte sich vereinigen, um das Gebäude des christlichen Kultgesanges umzuformen, der Genius, der die Geschicke dieser herrlichen und erhabenen Manifestation des zum Göttlichen gewendeten Menschengeistes so wunderbar gelenkt hat, hat immer im kritischen Momente tätig eingegriffen und die kurzsichtigen Bestrebungen der Neuerer zurechtgewiesen.

Anhang.

Die Texte des Antiphonarium Missae.

Die folgenden Tabellen stellen die Texte des frühmittelalterlichen Gesangbuchs übersichtlich zusammen, zugleich mit der Angabe ihrer Herkunft. Eine bloße Ziffer hinter einem Text bedeutet den betreffenden Psalm; andere Abkürzungen beziehen sich auf andere Teile der hl. Schriften; so ist Gal. 6 = Brief an die Galater, Kap. 6. Nicht biblische Texte endlich sind durch ? gekennzeichnet. Man wird an der Hand dieser Tabellen die Darlegungen in Kap. 4—6 und 10 prüfen können.

Zugrunde gelegt ist die durch ihre phototypische Veröffentlichung in der Paléographie Musicale der Benediktiner von Solesmes, Bd. I, jedermann zugängliche St. Galler Handschrift, Cod. 339 aus dem 10. Jahrh. Abgesehen von den wenigen Festen des Herrn und der Heiligen, um welche die Liturgie seither bereichert wurde, bieten die Tabellen auch den Inhalt der spätmittelalterlichen und nachtridentinischen Gesangbücher, werden also gute Dienste leisten können, auch wenn man sich über das heutige Graduale und die Herkunft seiner Texte orientieren will.

Varianten gibt es in den Handschriften fast nur in den Allelujaversen, deren Texte wahrscheinlich nicht unter Gregor I. geordnet wurden (vgl. S. 93). Eine Zusammenstellung der Allelujatexte der Osterwoche nach handschriftlichen und gedruckten Quellen vom 8. Jahrh. bis zum Konzil von Trient wird die Verschiedenheit dartun.

Die S. 91 erwähnte Reihe der Gradualresponsorien der Sonntage nach Pfingsten, die in der Rheinauer Handschrift und einigen andern überrascht, ist ebenfalls mitgeteilt; man möge sie mit derjenigen des Cod. 339 von St. Gallen vergleichen.

Wie die Paléographie Musicale I, p. 71 ff. ausführlich darlegt, stellt die St. Galler Handschrift 339 das römisch-gregorianische Gesangbuch in dem Zustande dar, in welchem es sich in der zweiten Hälfte des 10. Jahrh. befand. Es ist nicht unmöglich,

aus dieser Redaktion die ursprüngliche Form des römischen Antiphonarium Missae herauszulösen; man braucht zu diesem Zwecke nur die erst im 7., 8. und 9. Jahrh. eingeführten Messen und Stücke zu eliminieren; es sind das folgende:

1. Die sämtlichen Donnerstage der Fastenzeit, die erst durch Gregor II. eigene Messen erhielten.

2. Das Fest der hl. Dreifaltigkeit, erst im 9. Jahrh. eingeführt.

3. Die Dedicatio Ecclesiae.

4. Die Sonntage nach den Quatembertagen; von ihnen hat der zweite Sonntag der Fastenzeit in Cod. 339 noch keine Messe.

5. Der Donnerstag nach Pfingsten.

6. Die Muttergottesfeste außer der Oktav von Weihnachten.

7. Die Feste des hl. Kreuzes, die mit griechischen Stücken durchsetzt sind.

8. Endlich folgende Heiligenfeste: Lucia, Felix in Pincis, Gregorius, Alexander, Eventius und Theodolus, Primus und Felicianus, Apollinaris, Agapetus, Adrianus, Gurgonius, Protus und Hyacinthus, Euphemia, Hieronymus und Martinus.

In den Tabellen sind die nachgregorianischen Messen durch Einklammerung kenntlich gemacht.

Die kursiv gedruckten Texte stehen in der Handschrift nur mit den ersten Worten angedeutet und ohne Tonzeichen, weil die betreffenden Gesänge entweder schon vorher vorkommen, oder aber nachher noch einmal vollständig ausgesetzt sind, wie ℟. *Propitius* mit ℣. *Adiuva* in Sabb. ante Dom. II. Adv. und Fer. V. post Dom. II. Quadr.; ℟. *Convertere* mit ℣. *Domine refugium* in Sabb. ante Dom. II. Quadr. und Dom. VI. post Pentec. und ℟. *Salvum fac* mit ℣. *Ad te domine* von demselben Sabb. und Fer. IV. post Dom. II. Quadr., Tr. *Audi filia* in Purif. und Adnunt. B. M. V.[1].

[1] Ein sehr nützliches Arbeitsinstrument bei Untersuchungen über die Herkunft von liturgischen Gesangstexten liegt nunmehr vor in Marbachs Carmina Scripturarum sc. Antiphonae et Responsoria ex s. scripturae fonte in libros liturgicos s. Ecclesiae Romanae derivata. Straßburg 1907 mit deutscher und 1908 mit französischer Einleitung. Es wäre zu wünschen, daß mit Hilfe dieses Nachschlagewerkes die Herkunft der Gesangstexte des Antiphonarium Officii festgestellt würde, wie es hier mit den Texten der Messe geschehen ist.

I.

Codex St. Gallen 339.

INTROITUS		VERSUS		GRADUALE		VERSUS	
Dom. IV ante Nativ. Dom.							
Ad te levavi	24	*Vias tuas*	24	Universi qui	24	Vias tuas	24
Dom. III ante Nativ. Dom.							
Populus Sion Isai.	30	*Qui regis*	79	Ex Sion species	49	Congregate	49
(Nat. S. Luciae)							
Dilexisti	44	*Eructavit*	44	Dilexisti	44	Propterea	44
Dom. II ante Nativ. Dom.							
Gaudete Philip.	4	*Cant. domino*	95	Qui sedes	79	Qui regis	79
Feria IV.							
Rorate Isai.	45	*Coeli enarrant*	18	Tollite portas	23	Quis ascendet	23
Feria VI.				Prope est dominus	144	Laudem domini	144
Prope esto	118	*Beati immac.*	118	Ostende nobis	84	Benedixisti dom.	84
Sabb. 12 lect.							
Veni et ostende	79	*Qui regis*	79	A summo coelo	18	Coeli enarrant	18
				In sole posuit	18	A summo coelo	18
				Dom. deus virtut.	79	Excita domine	79
Dom. prox. ante Nat. Dom.				Excita domine	79	Qui regis	79
Memento	105	*Confitemini*	105	*Prope est dom.*	144	*Laudem domini*	144
Vigil. Nativ. Dom.							
Hodie scietis Exod.	16	*Dom. est terra*	23	Hodie scietis Exod.	16	Qui regis	79
Nativ. primo gallicinio							
Dominus dixit	2	*Quare fremuer.*	2	Tecum principium	109	Dixit dominus	109
In primo mane							
Lux fulgebit Isai.	9	*Dom. regnavit*	92	Benedictus qui	117	A domino factum	117
In die							
Puer natus Isai.	9	*Cant. domino*	97	Viderunt omnes	97	Notum fecit	97
Nat. S. Stephani							
Etenim sederunt	118	*Beati immac.*	118	Sederunt princip.	118	Adjuva me	118
Nat. S. Johannis							
Ego autem sicut	51	*Quid gloriaris*	51	Justus ut palma	91	Ad adnuntiandum	91
Item ad Missam		*Bonum est confiteri*	91				
In medio Ecclus.	15			Exiit sermo Joh.	21	Sed sic eum Joh.	21
Nat. Innocentium							
Ex ore	8	*Dom. dominus*	8	Anima nostra	123	Laqueus	123

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Ostende nobis 84	Ad te levavi 24	Dirige me / Respice in me 24	Dominus dabit 84
Laetatus sum[1] / Stantes erant 121	Deus tu convert.[1] 84	Benedixisti / Misericordia 84	Hierusal. surge Bar. 4 [u. 5
Diffusa est 44	Offerentur ... tibi 44	Eructavit / Adducentur 44	Diffusa est 44
Excita domine 79	Benedixisti 84	Operuisti / Ostende 84	Dicite pusill. Isai. 35
	Confortamini Isai. 35	Tunc aperientur / Audite itaque Isai. 35	Ecce virgo Isai. 7
	Deus tu convertens 84		Ecce dominus veniet aus Zach. 14
Hym. 3 puer[2] Dan. 3	Exsulta satis Zach. 9	Loquetur Zach. 9 Quia ecce Zach. 2	Exsultavit ut 18
Tractus Qui regis 79			
Memento nostri 105	Ave Maria Luc. 1	Quomodo in me / Ideo quod Luc. 1	*Ecce virgo* Isai. 7
Veni domine ? (1. Hälfte Habac. 2 3)	Tollite portas 23	Domini est terra / Ipse super 23	Revelabitur Isai. 40
Dominus dixit 2	Laetentur coeli 95	Cantate domino / Cantate domino 95	In splendoribus 109
Dominus regnavit 92	Deus enim firmavit 92	Dominus regnavit / Mirabilis 92	Exsulta filia Zach. 9
Dies sanctificatus ?	Tui sunt coeli 88	Magnus et / Misericordia / Tu humiliasti 88	Viderunt omnes 97
Video coelos Act. 7	Elegerunt Act. 6	Viderunt faciem / Positis autem Act. 6	Video coelos Act. 7
	Gloria et honore 8	Domine dominus / Quis est homo 8	Magna est gloria 20
Hic est discip. Joh. 21	Justus ut palma 91	Bonum est confiteri / Ad adnuntiandum / Plantatus 91	Exiit sermo Joh. 21
	Anima nostra 123	Nisi quod dominus / Torren.pertransivit 123	Vox in Rama Matth. 2

1 Die Handschrift verzeichnet Seite 2 unten weder das Offertorium noch den zweiten Allelujavers *Stantes erant*. Letzterer muß ursprünglich dort gestandeu haben, ist aber radiert worden. Für die Fer. VI post Dom. II. ante Nativ., die dasselbe Offertorium *Deus tu convertens* hat, sind nur die Anfangsworte angegeben, was in der Handschrift fast immer nur dann geschieht, wenn das betreffende Stück schon vorher vollständig ausgesetzt ist. Beide Stücke sind übrigens auf eines der Blätter der Handschrift, die dem Graduale vorausgehen, nachgetragen worden.

2 Vom Hymnus trium puerorum stehen nur die Worte, nicht auch die Melodie aufgezeichnet.

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Nat. S. Silvestri			
Sacerdotes tui 131	*Mementodom.* 131	Ecce sacerdos Eccl. 44	Non est inv. Eccl. 44
Statio ad S. Mariam			
Vultum tuum 44	*Eructavit* 44	Diffusa est 44	Propter veritatem 44
Dom. I post Nativ.			
Dum medium Sap. 18	*Dom. regnavit* 92	Speciosus forma 44	Eructavit 44
In Epiphania			
Ecce advenit ?	*Deus iudicium* 71	Omnes de Saba Is. 60	Surge Isai. 60
Dom. I post Theophan.			
In excelso throno ?	*Jubilate dom.* 99	Benedictus dom. 71	Suscipiant 71
(Nat. S. Felicis in pincis)			
Os iusti 36	*Noli æmulari* 36	Juravit dominus 109	Dixit dominus 109
Dom. II post Theophan.			
Omnis terra 65	*Jubilate deo* 65	Misit dominus 106	Confiteantur 106
Nat. S. Marcelli			
Statuit ei Eccles. 45	*Misericordias* 88	Inveni david 88	Nihil proficiat 88
Nat. S. Priscæ			
Loquebar 118	*Beati immac.* 118	Specie tua 44	
Nat. S. Fabiani et Sebast.			
Intret in 78	*Deus venerunt* 78	Glorios. deus Exod. 15	Dextera tua Exod. 15
Nat. S. Agnetis			
Me expectaverunt 118	*Beati immac.* 118	*Diffusa est*	
Dom. III post Theophan.			
Adorate deum 96	*Dom. regnavit* 96	Timebunt 101	Quon. ædificavit 101
Nat. S. Vincentii			
Lætabitur 63	*Exaudi deus* 63	Posuisti domine 20	Desiderium 20
Nat. Agnetis (Octav)			
Vultum		*Specie tua*	
(Purificat. S. Mariæ)			
Suscepimus 47	*Magnus dom.* 47	Suscepimus deus 47	Sicut audivimus 47
Nat. S. Agathæ			
Gaudeamus ?	*Eructavit* 44	Adiuvabit eam 45	Fluminis impetus 45
Nat. S. Valentini			
In virtute 20	*Magna est* 20	Beatus vir 111	Potens in 111
(Nat. S. Gregorii)			
Sacerdotes dei Dan. 3	*Benedicite* Dan. 3	*Juravit dominus*	
(Adnuntiatio S. Mariæ)			
Vultum		*Diffusa est*	

ALLELUIA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Inveni david 88	Inveni david 88	Potens es / Veritas mea 88	Beatus serv. Matth. 24
	Offerentur regi 44	Eructavit 44	Simile est Matth. 13
Dominus regnavit	*Deus enim firmavit*		Tolle puer. Matth. 2
Vidimus stell. Matth. 2	Reges Tharsis 71	Deus iudicium / Orietur in diebus / Suscipiant 71	Vidimus stell. Matth. 2
Jubilate deo 99	Jubilate deo 99	Ipse fecit / Laudate nomen 99	Fili quid Luc. 2
	Gloria et honore		Posuisti domine 20
Laudate deum 148	Jubilate deo 65	Reddam tibi / Locutum est 65	Dicit dominus Joh. 2
	Veritas mea 88	Posui / Misericordiam 88	Do. quinque Matth. 25
	Filiæ regum 44	Eructavit / Virga recta 44	Feci iudicium 118
	Lætamini 31	Beati quorum / Pro hac orabit 31	Multitudo Luc. 6
	Offerentur minor		Quinq. prud. Matth. 25
Dominus regnavit 96	Dextera domini 117	In tribulatione / Impulsus versatus 117	Mirabantur Luc. 4
	Gloria et honore		Qui vult ven. Matth. 16
	Diffusa est 44	*Eructavit* / Specie tua 44	*Simile est* Matth. 13
(Adorabo 137) (Tract.) *Audi filia* [44]	*Diffusa est*		Responsum Luc. 2
TRACTUS			
Qui seminant 125	*Offerentur* minor		Qui me dignatus ?
Desiderium 20	In virtute 20	Vitam petiit / Magna est 20	*Magna est gloria*
Beatus vir 111	*Veritas*		Fidelis serv. Matth. 24
Audi filia 44	*Ave Maria* Luc. 1		*Ecce virgo* Isai. 7

INTROITUS		VERSUS		GRADUALE		VERSUS	
Dom. in Septuag.							
Circumdederunt	17	*Diligam te*	17	Adjutor in	9	Quoniam non	9
Dom. in Sexag.							
Exsurge	43	*Deus auribus*	43	Sciant gentes	82	Deus pone	82
Dom. in Quinquag.							
Esto mihi (70 ?)	30	*Intedom.* (70 ?)	30	Tu es deus	76	Liberasti	76
Fer. IV in cap. jejun.							
Misereris Sap.	11	*Miserere mei*	56	Miserere mei	56	Misit	56
Fer. V							
Dum clamarem	54	*Exaudi deus*	54	Jacta cogitatum	54	Dum clamarem	54
Fer. VI							
Audivit dominus	29	*Exaltabo*	29	Unam petii	26	Ut videam	26
Dom. I Quadrag.							
Invocavit	90	*Qui habitat*	90	Angelis suis	90	In manibus	90
Fer. II							
Sicut oculi	122	*Ad te levavi*	122	Protector noster	83	Domine deus	83
Fer. III							
Domine refugium	89	*Priusquam*	89	Dirigatur	140	Elevatio	140
Fer. IV							
Reminiscere	24	*Ad te domine*	24	Tribulationes	24	Vide humilitatem	24
				De necessitatibus	24	Ad te domine / Etenim universi	24
(Fer. V)							
Confessio	93	*Cantate*	95	Custodi me	16	De vultu	16
Fer. VI							
De necessitatibus	24	*Ad te domine*	24	Salvum fac	85	Auribus	85
				Miserere mihi	6	Conturbata	6
Sabb. 12 lect.							
Intret oratio	87	*Domine deus*	87	*Dirigatur*		*Eleratio*	
				Convertere		*Domine refugium*	
				Propitius		*Adjuva nos*	
				Salvum fac		*Ad te domine*	
(Dom. II Quadrag.)							
Fer. II							
Redime	25	*Judica me*	25	Adjutor meus	69	Confundantur	69
Fer. III							
Tibi dixit	26	*Dom. illuminat.*	[26	*Jacta cogitatum*		*Dum clamarem*	

TRACTUS		OFFERTORIUM		VERSUS		COMMUNIO	
				Quam magnificata			
De profundis	129	Bonum est	91	Ecce inimici	91	Illumina	30
				Exaltabitur			
				Exaudi			
Commovisti	59	Perfice gressus	16	Custodi me	16	Introibo	42
				Ego autem			
				Beati immaculati			
Jubilate	99	Benedictus es	118	In via	118	Manducaverunt	77
				Viam iniquitatis			
		Exaltabo	29	Domine abstraxisti	29	Qui meditabitur	1
				Ego autem dixi			
		Ad te domine				Acceptabis	50
		Domine vivifica	118	Fac mecum	118	Servite domino	2
				Da mihi intellectum			
				Dicet domino			
Qui habitat	90	Scapulis suis	90	Quoniam angelis	90	Scapulis suis	90
				Super aspidem			
		Revela oculos	118	Legem pone	118	Voce mea	3
				Veniant			
		In te speravi	30	Illumina	30	Cum invocarem	4
				Quam magna			
		Meditabor	118	Pars mea	118	Intellige	5
				Miserere mei			
				Benedicam			
		Inmittit	33	In domino	33	Panis quem	Joh. 6
				Accedite			
		Benedic	102	Qui propitiatur	102	Erubescant	6
				Justitiæ eius			
				Inclina			
Laudate dom.	116	Domine deus	87	Et ego	87	Domine deus	7
				Factus sum			
				Conserva me			
		Benedicam	15	Notas fecisti	15	Domine dominus	8
		Miserere mihi	50	Quoniam iniquitatem	50	Narrabo	9
				Tibi soli			

INTROITUS		VERSUS		GRADUALE		VERSUS	
Fer. IV							
Ne derelinquas	37	*Domine ne in*	37	Salvum fac	27	Ad te domine	27
(Fer. V)							
Deus in adjutorium	69	*Avertantur*	69	Propitius	78	Adjuva nos	78
Fer. VI							
Ego autem cum	16	*Exaudi domine*	16	Ad dominum	119	Domine libera	119
Sabbato							
Lex domini	18	*Cœli enarrant*	18	Bonum est confiteri	91	Ad adnuntiandum	91
Dom. III Quadrag.							
Oculi mei	24	*Ad te domine*	24	Exsurge domine	9	In convertendo	9
Fer. II							
In deo laudabo	55	*Miserere mei*	55	Deus vitam	55	Miserere mihi	55
Fer. III							
Ego clamavi	16	*Exaud. domine*	16	Ab occultis	18	Si mei non	18
Fer. IV							
Ego autem in	30	*In te domine*	30	*Miserere mihi*		*Conturbata*	
(Fer. V)							
Salus populi	?	*Attendite*	77	Oculi	144	Aperis	144
Fer. VI							
Fac mecum	85	*Inclina domine*	85	In deo speravit	27	Ad te domine	27
Sabbato							
Verba mea	5	*Quoniam ad te*	5	Si ambulem	22	Virga tua	22
Dom. IV Quadrag.							
Lætare Isai.	66	*Lætatus sum*	121	Lætatus sum	121	Fiat pax	121
Fer. II							
Deus in nomine	53	*Averte mala*	53	Esto mihi (30?)	70	Deus in te (30?)	70
Fer. III							
Exaudi deus	54	*Contristatus*	54	Exsurge domine	43	Deus auribus	43
Fer. IV							
Dum sanctificatus Ez.	36	*Benedic. dom.*	33	Venite filii	33	Accedite	33
				Beata gens	32	Verbo domini	32
(Fer. V)							
Lætetur cor	104	*Confitemini*	104	Respice domine	73	Exsurge domine	73
Fer. VI							
Meditatio	18	*Cœli enarrant*	18	Bonum est confid.	117	Bonum est sperare	[117
Sabbato							
Sitientes Isai.	55	*Attendite*	77	Tibi domine	9	Ut quid	9
Dom. V de Passione							
Judica me	42	*Quare me repu.*	42	Eripe me	142	Liberator	142
Fer. II							
Miserere mihi	55	*Conculcaver.*	55	Deus exaudi	53	Deus in nomine	53

TRACTUS	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	Ad te domine		Justus es 10
	Beatus est Exod. 32	Dixit dominus / Dixit Moyses Ex. 32	Qui manducat Joh. 6
	Dom. in auxilium 39	Exspectans / Avertantur 39	Tu domine 11
	Illumina oculos 12	Usquequo domine / Respice in me 12	Oportet te Luc. 15
Ad te levavi 122	Justitia domini 18	Præceptum / Et erunt 18	Passer invenit 83
	Exaudi deus 54	Conturbatus / Ego autem 54	Quis dabit 13
	Dextera domini		Domine quis 14
	Domine fac 108	Deus laudem / Pro eo ut / Locuti sunt 108	Notas mihi 15
	Si ambulavero 137	In quacunque / Adorabo ad 137	Tu mandasti 118
	Intende voci 5	Verba mea / Dirige 5	Qui biberit Joh. 4
	Gressus meos 118	Declaratio / Cognovi 118	Nemo te Joh. 8
Qui confidunt 124	Laudate dominum [134	Qui statis / Domine nomen / Qui timetis 134	Hierusalem quæ 121
	Jubilate deo		Ab occultis 18
	Exspectans 39	Statuit super / Multa fecisti / Domine deus 39	Lætabimur 19
	Benedicite gentes 65	Jubilate deo / In multitudine / Venite et videte 65	Lutum fecit Joh. 9
	Dom. ad adjuvand. 39	Exspectans 39	Dom. memorabor 70
	Populum humilem 17	Clamor meus / Liberator meus 17	Videns dom. Joh. 11
	Factus est 17	Persequar / Præcinxisti 17	Dominus regit 22
Sæpe expugnaver. 128	Confitebor tibi 118	Beati immaculati / Viam veritatis 118	Hoc corpus 1 Cor. 11
	Domine convertere 6	Domine ne in / Miserere mihi 6	Dominus virtutum 23

INTROITUS		VERSUS		GRADUALE		VERSUS	
Fer. III							
Exspecta dominum	26	*Dom. illumin.*	26	Discerne causam	42	Emitte lucem	42
Fer. IV							
Liberator meus	17	*Diligam te*	17	Exaltabo te	29	Domine deus	29
(Fer. V)							
Omnia quæ	Dan. 3	*Magnus dom.*	47	Tollite hostias	28	Revelabit	28
Fer. VI							
Miserere mihi	30	*In te domine*	30	Pacifice loquebant.	34	Vidisti domine	34
Dom. in Palmis							
Domine ne longe	24	*Deus, deus meus* [24		Tenuisti manum	72	Quam bonus	72
Fer. II							
Judica domine	34	*Effunde fram.*	34	Exsurge domine	34	Effunde frameam	34
Fer. III							
Nos autem	Gal. 6	*Deus misereat.*	66	Ego autem dum	34	Judica domine	34
Fer. IV							
In nomine	Philip. 2	*Dom. exaudi*	101	Ne avertas	68	Salvum me	68
				Domine exaudi	101	Ne avertas In quacunque Quia defecerunt Percussus sum Tu exsurgens	101
Fer. V *Nos autem*				Christus factus	Phil. 2	Propter quod	Phil. 2
Fer. VI				Domine audivi	Hab. 3	In medio In eo dum Deus a Libano Operuit cœlos	Hab 3

Sabbato — **Cantica:** Cantemus domino, Exod.; Vinea facta, Isai.; Attende cœlum, Deut.; Sicut cervus, 41. — **Alleluja:** Confitemini, 106. — **Tractus:** Laudate, 116.

Die Paschæ							
Resurrexi	138	*Dom. probasti*	138	Hæc dies	117	Confitemini dom.	117
Fer. II							
Introduxit vos	Exod. 13	*Confit. dom.*	104	»	117	Dicat nunc israhel	117
Fer. III							
Aqua sapientiæ	Ecclus. 15	*Confit. dom.*	105	»	117	Dicant nunc[1]	106
Fer. IV							
Venite bened.	Matth. 25	*Cantate dom.*	97	»	117	Dextera domini	117
Fer. V							
Victricem manum	Sap. 10	*Cantate dom.*	95	»	117	Lapidem quem	117

1 Ursprünglich: Dicat nunc aaron. Ps. 117 vgl. oben S. 90.

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM		VERSUS		COMMUNIO	
	Sperent in te	9	Sedes super / Cognoscetur	9	Redime me	24
	Eripe me	58	Quia ecce / Quia factus	58	Lavabo inter	25
	Super flumina	136	In salicibus / Si oblitus / Memento	136	Memento verbi	118
	Benedictus es	118	Vidi non servantes / Appropiaverunt	118	Ne tradideris	26
Deus, deus meus	21 Improperium	68	Salvum me / Adversum me	68	Pater si non Matth.	26
	Eripe me	14	Ego vero / Exaudi me	14	Erubescant	34
	Custodi me	139	Eripe me / Qui cogitaverunt	139	Adversum me	68
	Domine exaudi	101	Ne avertas / Quia oblitus / Tu exsurgens	101	Potum meum	101
	Dextera domini				Dominus Jesus Joh.	13
Eripe me	139 **Ad salutandam crucem:** Agios o theos, Sanctus Deus. Ant.: Crucem tuam; Ecce lignum; Cum fabricator. Versus Fortunati episcopi. (Hymn. Crux fidelis.)					
Pascha nostr. 1 Cor. 5 Epulemur	Terra tremuit	75	Notus in Judæa / Et factus est / Ibi confregit	75	Pascha nostr. 1 Cor.	5
Surrexit dom. Luc.	24 Angel. dom. Matth.	28	Euntes dicite / Jesus stetit	Matth. 28	Surrexit dom. Luc.	24
Obtulerunt Luc.	24 Intonuit de cælo	17	Diligam te / Liberator meus	17	Si consurrexist. Col.	3
Surrexit altissimus ?	Portas cæli	77	Attendite / Aperiam in parabolis	77	Chr. resurgens Rom.	6
Cantate domino	95 In die solemnit. Ex.	3	Audi populo / Non adorabitis	80	Pop. adquisit. 1 Petr.	2

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
Fer. VI			
Eduxit eos 77	*Attendite* 77	Hæc dies 117	Benedic. qui venit 117
Sabbato			
Eduxit dominus 104	*Confitemini* 104		All. Hæc dies 117
Octava Paschæ			
Quasimodo 1 Petr. 2	*Exsultate deo* 80		All. In resurrectione?
Dom. I post Albas			
Misericordia domini 32	*Exsultate justi* 32		All. *Surrex. dom. vere*
Dom. II			
Jubilate deo 65	*Canticum*[1]		All. *Cantate domino*
Dom. III			
Cantate domino 97	*Salvabit* 97		All. *Eduxit dominus*
Dom. IV			
Vocem jocunditatis Is. 48	*Jubilate deo* 65		All. *Hæc dies* 117
S. Tyburtii et Valerii			
Sancti tui 144	*Exaltabo te* 144		
S. Georgii Mart.			
Protexisti 63	*Exaudi deus* 63		
In Letania majore			
Exaudivit te 17	*Diligam te* 17		
S. Vitalis Mart.			
Protexisti	*Exaudi deus* 63		
S. Philippi et Jacobi			
Exclamav. ad te 2 Es. 9, 28	*Exsultate justi* 32		
(Alexandri, Eventii, Theodoli) Clamaverunt justi 33	*Benedicam do.* 33	*Gloriosus deus*	*Dextera tua*
S. Gordiani et Epimachi			
Sancti tui	*Exaltabo te* 144	Justor. animæ Sap. 3	Visi sunt Sap. 3
S. Pancratii Mart.			
Ecce oculi 32	*Exsultate justi* 32		
(Dedicat. Eccles.)			
Terribilis Gen. 28	*Quam dilecta* 83	Locus iste ?	Deus cui astat ?
S. Potentianæ Virg.			
Dilexisti	*Eructavit* 44	*Diffusa*	*Propter*
In Ascens. Domini			
Viri Galilei Act. 1	*Omnes gentes* 46		All. Ascendit deus 46
Dom. post Ascens.			
Exaudi domine 26	*Dom. illumin.* 26		*All. Ascendit* 46
Nat. S. Urbani			
Sacerdotes tui	*Memento domine*	*Inveni David*	
Vig. Pentecostes			

[1] Vgl. oben S. 17 Anm. 2.

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Eduxit dominus 104	Erit vobis hic Ex. 12	Dixit moyses / In mente habete Ex. 14 / Ex. 13	Data est Matth. 28
Laudate pueri / Sit nomen 112	Benedictus qui 117	Hæc dies / Lapidem quem 117	Omnes qui in Gal. 3
Pascha nostr. 1 Cor. 5	*Angel. dom.* Matth. 28		Mitte manum Joh. 20
Angel. dom. Marc. 28	Deus, deus meus 62	Sitivit in te / In matutinis 62	Ego sum pastor Joh. 10
Benedictus dei filius ?	Lauda anima 145	Qui custodit / Dominus erigit 145	Modicum Joh. 16
Surrexit altissimus ?	*Jubilate deo*		Dum venerit Joh. 16
Pascha nostr. 1 Cor. 5	*Benedicite gentes*		Cantate domino 95
	Lætamini		Gaudete justi 32
	Confitebuntur cæli 88	Misericordias / Quoniam quis 88	Lætabitur justus 63
Confitemini dom. 106	Confitebor dom. 108	Adiuva me / Qui insurgunt 108	Petite et accip. Luc. 11
	Repleti sumus 89	Domine refugium / Priusquam fierent 89	Ego sum vitis Joh. 15
	Confitebuntur		Tanto tempore Joh. 14
	Repleti sumus		Justor. animæ Sap. 3
	Mirabilis 67	Exsurgat deus / Pereant peccatores 67	*Gaudete justi*
	Confitebuntur 88		*Gaudete justi*
Adorabo	Dom. deus in 1 Par. 29	Majestas domini / Fecit Salomon 2 Par. 7	Domus mea Matth. 21
	Offerentur minor		*Diffusa est*
Dominus in Sina 67	Viri Galilei Act. 1	Cumque intuerent. Act. 1	Psallite Deo 67
Non vos relinq. Joh. 14	Ascendit deus 56	Omnes gentes / Quoniam dominus / Subjecit populos 46	Pater cum Joh. 17
	Veritas mea		*Fidelis servus*
Confitemini dom. 106 **Tract.:** *Laudate dom.*	Emitte spiritum 103	Benedic anima / Confessionem / Extendens cœlum 103	Ultimo Joh. 7

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	ALLELUJA CUM VERSU
In die Pentecostes			
Spiritus domini Sap. 1	*Exsurgat* 67		Emitte spiritum 103
Fer. II			
Cibavit eos 80	*Exsultate deo* 80		*Cantate domino*
Fer. III			
Accipe jocundit. 4 Esd. 2	*Attendite* 77		Confiteantur dom. 106
Fer. IV			
Deus dum egredieris 67	*Exsurgat* 67		*Lauda anima*
Reminiscere		*Dom. deus noster*	
		Beata gens	
(Fer. V)			
Repleatur os 70	*In te domine* 70		*Redemptionem*
De necessitatibus		*Convertere*	
		℣. *Dom. refugium*	
Sabbato 12 lect.			
Caritas dei Rom. 5	*Dñe deus sal.* 87		*Eduxit dominus*
Intret oratio		*Propitius* ℣. *Adiuva nos*	*Tract.: Laudate dom.*
		Protector ℣. *Domine deus virtutum*	
		Jacta cogitatum ℣. *Dum clamarem*	
		Ad dominum ℣ *Dom. libera*	
			VERSUS
S. Marcellini et Petri			
Clamaverunt justi	*Exsultate* 32	Clamaverunt justi 33	Juxta est dominus 33
(S. Primi et Feliciani)			
Sapientiam sanct. Eccl. 44	*Exsultate* 32	*Justorum*	*Visi sunt*
S. Basilidis, Cirini, Naboris et Nazarii *Intret in*		Vindica domine 78	Posuerunt 78
S. Marci et Marcelliani			
Salus autem 36	*Noli æmulari* 36	*Anima nostra*	
S. Gervasii et Protasii			
Loquetur dominus 84	*Benedixisti* 84	*Justorum*	*Visi sunt*
Vig. S. Joh. Bapt.			
Ne timeas Luc. 1	*Dom. in virtute* 20	Fuit homo Joh. 1	Ut testimonium Joh. 1
Nat. S. Joh. Bapt.			
De ventre Is. 49	*Bon. est confit.* 91	Priusquam te Jerem. 1	Misit dom. Jerem. 1
S. Johannis et Pauli			
Multæ tribulationes 33	*Benedicam do.* 33	Ecce quam bonum 132	Sicut unguentum 132
			Mandavit
Vig. S. Petri			
Dicit dom. Petro Joh. 21	*Cæli enarrant* 18	In omnem terram 18	*Cæli enarrant*

ALLELUIA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Spirit. dom. replev. 67	Confirma hoc 67	Cantate domino In ecclesiis 67 Regna terræ	Factus est Act. 2
Emitte spiritum	*Intonuit*		Spir. s. docebit Joh. 14
Non vos relinq.	*Portas cœli*		Spir. qui a Pat. Joh. 15
Confitebor	*Emitte spiritum*		Pacem meam Joh. 14
	Meditabor		*Intellege*
Dextera domini	*Lauda*		Spirit. ubi vult Joh. 3
	Benedic anima		*Erubescant et*
Non vos relinq.	*Emitte spiritum* *Dom. deus salutis*		Non vos relinq. Joh. 14 *Domine deus meus*
	Lætamini		*Justorum animæ*
	Confitebuntur		Ego vos elegi de [Joh. 15
	Exsultabunt 149	Cantate 149	Posuerunt 78
	Anima nostra		Am. dico vob. Matt. 25
	Lætamini		*Posuerunt*
	Gloria et honore		*Magna*
Ipse præibit Luc. 1	*Justus ut palma*		Tu puer Luc. 1
	Gloriabuntur 5	*Verba mea* Quoniam ad te 5	Et si coram Sap. 3
	Mihi autem 138	Domine probasti Intellexisti 138 Ecce tu domine	Tu es Petrus Matth. 16

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
S. Petri			
Nunc scio Act. 12	*Dom. probasti* 138	Constitues 44	Pro patribus 44
S. Pauli			
Scio cui 2 Tim. 1	*Dom. probasti* 138	Qui operatus Gal. 2	Gratia dei 1 Cor. 15,10
S. Processi et Martiniani			
Judicant sancti Sap. 3	*Exsultate* 32	Exsultabunt 149	Cantate domino 149
S. 7 Fratrum			
Laudate pueri 112	*Sit nomen* 112	*Vindica domine*	*Posuerunt*
Octava Apostolorum			
Sapientiam sanctorum	*Cæli enarrant*	*Justorum*	*Visi sunt*
Praxedis Virg.			
Loquebar	*Beati immac.*	*Dilexisti*	*Propterea*
(S. Apollinaris)			
Sacerdotes dei	*Memento*	*Inveni david*	*Nihil proficiat*
S. Simpl., Faust. et Beatri.			
Sacerdotes eius 131	*Memento*	Sacerdotes eius 131	Illuc producam 131
S. Abdon et Sennen			
Intret in	*Deus venerunt*	*Gloriosus*	*Dextera*
S. Stephani papæ			
Justus ut 91	*Bonum est* 91	Just. non conturba. 36	Tota die 36
S. Sixti episcopi			
Sacerdotes dei	*Memento*	*Sacerdotes eius*	*Illuc producam*
(Felicis et Agapiti)			
Salus autem	*Noli æmulari*	*Justorum animæ*	*Visi sunt*
S. Cyriaci et Secundi			
Timete dominum 33	*Benedicam* 33	Timete dominum 33	Inquirentes 33
Vig. S. Laurentii			
Dispersit 111	*Beatus vir* 111	Dispersit 111	Potens in 111
Nat. S. Laurentii			
Confessio	*Cantate* 95	Probasti 16	Igne me 16
S. Tiburtii			
Justus ut	*Bonum est* 94	Os iusti 36	Lex dei 36
S. Ypoliti			
Justi epulentur 67	*Exsurgat* 67	*Justorum*	*Visi sunt*
S. Eusebii			
Os iusti	*Noli æmulari*	*Os iusti*	*Lex dei*
(Assumptio B. M. V.)			
Vultum tuum	*Eructavit* 44	Propter veritatem 44	Audi filia 44
Oct. S. Laurentii			
Probasti domine 16	*Exaudi deus* 16	*Justus non conturb.*	*Tota die*

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
Tu es Petrus / Beatus es Mat. 16	Constitues 44	Eructavit / Lingua mea / Propterea benedixit 44	Simon Johannis Joh. 21
	In omnem terram 18	Cæli enarrant' 18	Am.dico.vos Matth. 19
	Gloriabuntur		Anima nostra 123
Laudate pueri	*Anima nostra*		Quicunque fec. Mat. 12
	Exsultabunt sancti		*Justorum animæ*
	Diffusa est gratia		*Simile est*
	Veritas		Semel juravi 87
Disposui	*Anima nostra*		*Ego vos elegi*
	Mirabilis		*Posuerunt*
	Inveni david		*Domine quinque*
	Inveni		*Fidelis servus*
	Gloriabuntur		*Ego vos elegi*
	Lætamini		Signa eos Marc. 16
	Oratio mea Job. 16	Probavit me ?	Qui vult venire Mat. 16
	Confessio 95	*Cantate dom. cantic.* / *Cantate dom. bened.* 95	Qui mihi Joh. 12
	In virtute		*Posuisti domine*
	Anima nostra		Dico autem Luc. 12, 4
	Desiderium animæ 20	Vitam petiit / Lætificabis / Inveniatur 20	*Beatus servus*
	Offerentur minor 44		Dilexisti 44
	In virtute		*Qui vult*

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
(S. Agapiti)			
Lætabitur.		*Justus non conturb.*	
S. Timothei			
Salus autem	*Noli æmulari*	*Justorum*	*Visi sunt*
S. Hermetis			
Justus non conturbab. 36	*Noli æmulari* 36	*Justus ut palma*	*Ad adnuntiandum*
S. Sabinae Virg.			
Cognovi domine 118	*Beati immac.* 118	*Specie tua*	*Propter veritatem*
S. Felicis et Adaucti			
Sapientiam	*Exsultate* 32	*Gloriosus deus*	*Dextera tua*
(S. Adriani) *Lætabitur*	*Exaudi deus*	Dom. prævenisti 20	Vitam petiit 20
(S. Gurgonii)			
Gloria et honore 8	*Dom. dom. nost.* 8	*Posuisti*	*Desiderium*
(S. Proti et Hiacinthi)			
Judicant sancti	*Exsultate iusti*	*Vindica domine*	*Posuerunt*
(Exalt. S. Crucis)			
Nos autem	*Deus misereat.* 66	*Christus factus*	*Propter quod*
S. Cornelii *Sacerdotes dei*	*Memento*	*Sacerdotes eius*	*Illuc producam*
S. Nicomedis *Lætabitur*	*Exaudi deus*	*Posuisti domine*	*Desiderium*
(S. Euphemiæ) *Vultum*	*Eructavit*	*Diffusa est gratia*	*Propter veritatem*
Vig. S. Mathei *Ego autem*	*Quid gloriaris*	*Justus ut palma*	*Ad adnuntiandum*
S. Mathei *Os iusti*	*Noli æmulari*	*Beatus vir*	*Potens in terra*
(Cosmæ et Damiani)			
Sapientiam	*Exsultate iusti*	*Clamaverunt*	*Juxta est*
Dedic. Bas. S. Mich.			
Benedicite domino 102	*Benedicamus* 102	Benedicite dom. 102	Benedic anima 102
(S. Hieronymi)			
Sacerdotes dei	*Benedicite omnia*	*Inveni david*	*Nihil proficiat*
Vig. Ap. Simon. et Judæ			
Intret in	*Deus venerunt*	*Vindica*	*Posuerunt*
Nat. Eorundem			
Mihi autem 138	*Dom. probasti* 138	Nimis honorati 138	Dinumerabo 138
S. Nazarii *Confessio* 95	*Cantate* 95	*Justus non conturb.*	*Tota die*
S. Coronati Mart.			
Intret in	*Deus venerunt*	*Vindica*	*Posuerunt*
S. Theodori *In virtute*	*Magna est*	*Domine prævenisti*	*Vitam petiit*
S. Mennæ *Os iusti*	*Noli æmulari*	*Inveni david*	*Nihil proficat*
(S. Martini) *Sacerdotes tui*	*Memento*	*Ecce sacerdos*	*Non est inventus*
S. Cæciliæ *Loquebar*	*Beati immac.* 118	Audi filia 44	Specie tua 44
S. Clementis			
Dicit dom. sermones nach [*Isai.* 59 V. 21	*Misericordias* 88	*Juravit*	*Dixit dominus*

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	In virtute		*Beatus servus*
	Mirabilis		*Ego vos elegi*
	In virtute		*Posuisti domine*
	Filiæ regum		Principes persec. 118
	Lætamini		Quod dic. Matth. 10.27
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Posuisti domine 20	Desiderium / Magna est 20	*Posuisti domine* 20
	Gloriabuntur		*Anima nostra*
Dicite in gentibus	Protege domine ?	Salvator / Quia pro mundi ?	Nos autem Gal. 6
Disposui.	*Anima nostra*		*Quod dico vobis*
	Gloria et honore		*Qui vult venire*
	Offerentur minor		*Simile est*
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Inveni david		*Magna est*
	Gloriabuntur		*Posuerunt*
Laudate deum 102	Stetit Angelus Apoc. 8	In conspectu 137	Benedic. omnes Dan. 3
	Veritas mea		*Beatus servus*
	Exsultabunt		*Justorum animæ*
	In omnem terram		Vos qui secuti Mat. 19
	In virtute		*Qui vult venire*
	Anima nostra		*Posuerunt*
	Gloria et honore		*Posuisti domine*
	Desiderium		*Magna est*
	Inveni david		*Domine quinque*
	Offerentur minor		Confund. superbi 118
	Veritas		*Beatus servus*

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
S. Chrysogoni			
Justus non conturbab.	*Noli æmulari* 36	Gloria et honore 8	Quoniam elevata 8
Vig. Andreæ Ap.			
Dom. secus mare Mat. 4	*Cæli enarrant* 18	*Nimis honorati*	*Dinumerabo*
Nat. Andreæ *Mihi autem*	*Dom. probasti*	*Constitues*	*Pro patribus*
In Agenda Mortuorum			
Requiem 4 Esdr. 2	*Miserere mei* 56	Requiem 4 Esdr. 2	Convertere 114
(Dom. de S. Trinitate)			
(Benedicta sit) nach [*Tob.* 12 V. 6	*(Benedicite)* Dan. 3	(Benedictus es) Dan. 3	(Benedictus es) Dan. 3
Dom. 1. post Oct. Pent.			
Domine in tua 12	*Usquequo* 12	Ego dixi domine 40	Beatus qui 40
Dom. 2. post Pent.			
Factus est dominus 17	*Diligam te* 17	*Ad dominum* 119	*Domine libera* 119
3. Respice in me 24	*Ad te do. levavi* 24	*Jacta cogitatum* 54	*Dum clamarem* 54
4. Dominus illuminatio 26	*Si consistant* 26	*Propitius esto* 78	*Adiuva nos* 78
5. Exaudi domine 26	*Dom. illumin.* 26	*Protector noster* 83	*Dom. deus virtut.* 83
6. Dominus fortitudo 27	*Ad te do. clama.* 27	Convertere dom. 89	Domine refugium 89
7. Omnes gentes 46	*Subiecit popul.* 46	*Venite filii* 33	*Accedite* 33
8. *Suscepimus deus* 47	*Magnus dom.* 47	*Esto mihi in Deum* 70	*Deus in te speravi* 70
9. Ecce deus 53	*Deus in nomine* [53	Domine dom. noster 8	Quoniam elevata est 8
10. *Dum clamarem* 54	*Exaudi deus* 54	*Custodi me* 16	*De cultu tuo* 16
11. Deus in loco 67	*Exsurgat deus* 67	*In dom. sperari* 17	*Ad te* 17
12. *Deus in adjutorium* 69	*Avertantur* 69	Benedicam dom. 33	In dom. laudabitur 33
13. Respice domine 73	*Ut quid deus* 73	*Respice domine* 73	*Exsurge* 73
14. Protector noster 83	*Quam dilecta* 83	*Bon. est confidere* 117	*Bon. est sperare* 117
15. Inclina domine 85	*Lætifica anim.* 85	*Bon. est confiteri* 91	*Ad adnuntiandum* 91
16. Miserere mihi 85	*Incl. do. aurem* 85	*Timebunt gentes* 101	*Quon. ædificavit* 101
17. Justus es domine 118	*Beati immac.* 118	*Beata gens* 32	*Verbo domini* 32
Fer. IV mens. Sept.			
Exsultate deo 80	*Testimonium* 80	Quis sicut dom. 112	Suscitans a terra 112
Fer. VI *Lætetur cor* 104	*Confitemini* 104	*Convertere dom.* 89	*Domine refugium* 89
Sabb. 12 lect.			
Venite adoremus 94	*Venite exsulte.* 94	*Propitius esto* 78	*Adiuva* 78
		Protector noster 83	*Dom. deus virtut.* 83
		Dirigatur oratio 140	*Elevatio manuum* 140
		Salvum fac popul. 27	*Ad te dom. clamabo* 27
Dom. 18. post Pente.			
Da pacem dom. Eccl. 36	*Lætatus sum* 121	*Lætatus sum* 121	*Fiat pax* 121

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	Desiderium		*Posuisti domine*
	Gloria et honore .		Venite post me Mat. 4
Dilexit Andream ?	*Mihi autem*		Dicit Andreas Joh. 1
	Domine convertere		Dona eis domine ?
	Domine illumina		
	Miserere mihi Dom.		
	Domine Jesu Christe ?		
(Benedictus es) Dan. 3	(Benedictus sit) nach Tob. 12.6	(Benedicamus) Dan. 3	(Benedicite) Tob. 12
	Intende voci 5		*Narrabo omnia* 9
	Domine convertere 6		Cantabo domino 12
	Sperent in te 9		Ego clamavi 16
	Illumina 12		Dom.firmamentum17
	Benedicam dom. 15		Unam petii 26
	Perfice gressus 16		Circuibo 26
	Sic. in holocausto D. 3	Et nunc sequimur Dan. 3	Inclina aurem 30
	Populum humilem 17		Gustate et videte 33
	Justitiæ domini 18		Primum quær.Mattb. 6
	Ad te dom. levavi 24		*Acceptabis* 50
	Exaltabo te 29		Honora dom. Prov. 3
	Precatus est Exod. 32		De fructu 103
	In te speravi 30		Panem de cælo Sap.16
	Inmittet angelus 33		*Panis quem* Joh. 6
	Exspectans 39		*Qui manducat* Joh. 6
	Dom. in auxilium 39		*Dom. memorabor* 70
	Oravi deum Dan. 9	Adhuc me loquen. / Audivi vocem } Dan. 9	Vovete et reddite 75
	Meditabor 118		Comedite 2 Esdr.
	Benedic anima 102		Aufer a me 118
	Dom. deus salutis 87		*Mense septimo* Lev. 23
Hymn. 3 puerorum			
Tr. Laudate deum 116			
	Sanctificav. Exod. 33	Locutus est dom. / Oravit Moyses } Exo. 33	Tollite hostias 95

INTROITUS	VERSUS	GRADUALE	VERSUS
19. *Salus populi* ?	*Attendite* 77	*Dirigatur oratio* 140	*Elevatio* 140
20. *Omnia quæ fecisti* Dan. 3	*Beati immac.* 118	*Oculi omnium* 144	*Aperis tu* 144
21. In voluntate tua Esth. 13	*Beati immac.* 118	Domine refugium 89	Priusquam montes 89
22. Si iniquitates 129	*De profundis* 129	*Ecce quam bonum* 132	*Sicut unguent.* ℣. *Mandavit* 132
23. *Omnes gentes* 46	*Subjecit popul.* 46	*Venite filii* 33	*Accedite ad* 33
24. Dicit dom. ego Jerem. 29	*Benedixisti* 84	Liberasti nos 43	In deo laudabimus 43

Die Allelujaverse.

In Dominicis diebus per circulum anni.

℣. Verba mea 5
℣. Domine deus 7
℣. Deus iudex 7
℣. Diligam te 17
℣. In te domine[1] 70
℣. Omnes gentes 46
℣. Eripe me 58
℣. 1. Te decet 2. Replebimur 64
℣. Attendite 77
℣. Exsultate deo 80
℣. Domine, deus salutis 87
℣. Domine, refugium 89
℣. 1. Venite exsultemus 2. Præoccupemus 94
℣. Quoniam deus 94
℣. Confitemini domino et invocate 104
℣. Paratum cor 107
℣. Qui timent 113
℣. Dilexi quoniam 114
℣. Laudate dominum omnes 116
℣. Laudate dominum et collaudate 116
℣. Dextera dei 117
℣. De profundis 129
℣. Confitebor tibi 137
℣. Lauda anima 145
℣. Qui sanat 146
℣. 1. Lauda Hierusalem 2. Qui posuit 147

[1] Dieser Vers stört die numerische Folge, ist auch wohl irrtümlich in die Reihe gekommen; andere Handschriften, z. B. Cod. 359 St. Gallen, haben ihn nicht.

ALLELUJA CUM VERSU	OFFERTORIUM	VERSUS	COMMUNIO
	Si ambulavero 137 *Super flumina* 136		*Tu mandasti* 118 *Memento verbi* 118
	Vir erat Job. 1	Utinam appender. Quæ est enim } Job. 6 Numquid fortitudo } Job. 1 Quon. non revertet.	In salutari tuo 118
	Recordare Esth. 14, 12	Everte cor Esth. 14, 13 u. 14	Dico vob. gaud. Luc. 15
	Sic. in holocaust. D. 3 De profundis cla. 129	Fiant aures } 129 Si iniquitates }	Amen dico vobis quicquid Marc. 11

In Nat. unius Confess. et Mart.

℣. Inveni david 88
℣. Justus ut palma 91
℣. Beatus vir, qui timet 111
℣. Justus germinabit Ose. 14, 6
℣. Beatus vir, qui suffert Jac. 1
℣. Memento domine 131
℣. Elegit te dominus Eccli. 45, 20
℣. Justus non conturbabitur 36
℣. Gloria et honore 8
℣. Disposui testamentum 88
℣. Justum deduxit Sap. 10

In Nat. plurimorum Sanctorum.

℣. Sancti tui 145
℣. Gaudete iusti 32
℣. Exsultabunt sancti 149
℣. Vox exsultationis 117
℣. Mirabilis dominus 67
℣. Te martyrum candidatus ?
℣. Pretiosa est in conspectu 115
℣. Justi epulentur 67
℣. Exsultent iusti 67

In Nat. Apostolorum.

℣. Vos estis lux Matth. 5
℣. Cæli enarrant 18
℣. 1. Nimis honorati sunt } 138
℣. 2. Dinumerabo eos }

In Nat. sanct. Virginum.

℣. Specie tua 44
℣. Diffusa est gratia 44
℣. Adducentur regi 44
℣. Egregia sponsa ?

De Cruce.

℣. Dicite in gentibus 95

De S. Andrea.

℣. Salve crux ?

II.

Die Allelujaverse der Osterwoche

in den

Handschriften und Drucken

bis zum Konzil von Trient.

	IN DIE PASCHÆ	FER. II	FER. III
Cod. Monza 8. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Dominus regnavit, decorem	℣. In te, domine, speravi
Cod. Rheinau 8. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Dominus regnavit, decorem	
Cod. St. Gallen 359 9.—10. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Surrexit dominus vere	℣. Obtulerunt discipuli
Cod. St. Gallen 339 10. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Surrexit dominus vere	℣. Obtulerunt discipuli
Cod. Einsiedeln 121 10. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. 1. Angelus domini 2. Respondens autem	℣. Christus resurgens
Cod. Paris nouv. acquis. 1235 12. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Surrexit dominus vere	℣. Eduxit dominus
Cod. Stadtbibl. Trier 13. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Nonne cor nostr. ℣. 1. Angelus domini 2. Respond. autem	℣. Christus resurgens
Grad. Sarisburiense 13. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Nonne cor nostrum	℣. Surgens Jesus
Cod. 445, Stadtbibl. Colmar. 13. sæc.	℣. Pascha nostrum	℣. Nonne cor	℣. Stetit Jesus in medio
Cod. St. Gallen 353 13.-14. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. 1. Angelus domini 2. Respondens autem	℣. Christus resurgens
Grad. Lausannense (Minoritenbibl., Freiburg, Schweiz) 15 sæc. ineuntis	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Nonne cor	℣. Surrexit dominus et
Cod. St. Gallen 427 15. sæc.	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Nonne cor	℣. Oportebat pati
Missale Lausannense (Minoritenbibl., Freiburg, Schweiz 15 sæc. exeuntis	℣. Pascha nostrum	℣. Angelus domini	℣. Surrexit dominus de
Grad. Franc. de Brugis, gedruckt Venedig 1500	℣. Pascha nostrum	℣. Angelus domini	℣. Surrexit dominus de
Grad. Lausannense, gedruckt Lyon 1522	℣. 1. Pascha nostrum 2. Epulemur	℣. Nonne cor	℣. Surrexit dominus et
Missale Tridentinum	℣. Pascha nostrum	℣. Angelus domini	℣. Surrexit dominus de

FER. IV	FER. V	FER. VI	SABBATO
℣. Quoniam deus magnus	℣. Lauda Hierusalem	℣. Surrexit altissimus	℣. Hæc dies
℣. Redemptionem misit			℣. Laudate pueri
℣. Surrexit de sepulchro	℣. Cantate domino	℣. Eduxit dominus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Surrexit altissimus	℣. Cantate domino	℣. Eduxit dominus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Oportebat pati	℣. In die resurrectionis	℣. Surrexit altissimus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. In die resurrectionis	℣. Angelus domini	℣. Benedictus es dei filius	℣. Hæc dies ℣. Laudate pueri
℣. In die resurrectionis	℣. Surrexit altissimus	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Surrexit dominus et	℣. In die resurrectionis	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Surrexit dominus et	℣. Christus resurgens	℣. In die resurrectionis	℣. Hæc dies ℣. Laudate pueri
℣. Surgens Jesus	℣. In die resurrectionis	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Oportebat pati	℣. Surrexit altissimus	℣. Crucifixus surrexit	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Christus resurgens	℣. In resurrectione tua	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies ℣. 1. Laudate pueri 2. Sit nomen
℣. Surrexit dominus vere	℣. Surrexit Christus, qui		
℣. Surrexit dominus vere	℣. Surrexit Christus, qui	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies
℣. Oportebat pati	℣. Surrexit altissimus	℣. Crucifixus surrexit	℣. Hæc dies ℣. Laudate pueri
℣. Surrexit dominus vere	℣. Surrexit Christus	℣. Dicite in gentibus	℣. Hæc dies ℣. Laudate pueri

III.

Die Gradualresponsorien der Sonntage nach Pfingsten

im Codex von Rheinau.

Dom.	I	Miserere mihi	6	Dom.	XIII	fehlen	
»	II	Domine dominus noster	8	»	XIV		
»	III	Adjutor in opportunitatibus	8	»	XV		
»	IV	Exsurge domine	8	»	XVI		
»	V	Ab occultis	18	»	XVII	Bonum est confidere	117
»	VI	Unam petii	26	»	XVIII	Lætatus sum	121
»	VII	Venite filii	33	»	XIX	Dirigatur oratio	140
»	VIII	Liberasti nos	43	»	XX	Eripe me	142
»	IX	Speciosus forma	44	»	XXI	Domine refugium	89
»	X	Benedictus dominus	71	»	XXII	Ecce quam bonum	132
»	XI	Sciant gentes	82	»	XXIII	Venite filii	33
»	XII	Protector noster	83	»	XXIV	Timebunt gentes	101

Personen- und Sachregister.

A

A, Aña, vgl. Antiphone.
Aachen, Hofschule 235, 238.
Acca von Hexham 198, 230.
Accentus 120.
Acoluthia 238.
Acta martyrum 210.
Adam von St. Victor 270 ff.
Addalaldus 243.
Adeodatus, Papst 216.
Ademar von Puy 157.
Ad nutum domini, Responsorium 247.
Advent, *Gloria* während des A. 77.
Aeddi Stephanus 229.
Aedilbert von Kent 228.
Änderungen am liturg. Gesang 2 ff., 61, 130, 194, 222, 240.
Aeonan, Gesanglehrer 229.
Ästhetisches zur Antiphonie 159, zum Meßgesang 212, zur Sequenz 265.
Agapen 41.
Agatho, Papst, 206, 229, 234.
Agnus Dei 59, griechisch 52, 117 ff., Singweise 116, tropiert 291.
Agobard 43, 138, 197, 241 ff.
Ainard 315.
Akrostichia 18, 39 ff.
Akroteleutia 18.
Alcuin 41, 69, 106, 164, 192, 235.
Aldhelm 166, 192, 230.
Alexander VI., Papst, 222.
Alexandrien 28, 31.
Alfano von Montecasino 316.
Alfred, König 230.
Alphons von Kastilien 228.
Alleluja 18, 36 ff., melismatischer Charakter 36 ff., in der Messe 58, 80, 92 ff., mit Vers 93 ff., mit 2 Versen 97, im Advent 77 ff., Verabschiedung vor Septuagesima 152, Antiphonen 155.
Allelujarium Gesangbuch mit den Allelujagesängen) 92, 254.
Allelujatische Antiphonen 152, 155.
Alma redemptoris mater 157.
Amalar 8, 20, 32, 43, 62, 66, 74, 85, 89, 94, 101, 103, 110, 113, 132, 134, 138, 139, 143, 145, 152, 166, 173, 193, 197, 239 ff.
Ambo 85 ff., 218.
Ambrosianische Liturgie 26, 54 ff., 63, 64, 75, 79, 87, 96, 103, 108, 110, 111, 221, in Prag 223, in Augsburg 223.
Ambrosianischer Gesang 55, 213, 224 ff.
Ambrosianus sc. hymnus 46.
Ambrosius 9, 13, 14, 17, 19, 25 ff., 42, 45 ff., 48, 63, 125.
Amen 18.
Anastasius von Sinai 160.
Analecta hymnica, siehe Blume und Dreves.
Andreas von Kreta 160, 161.
Angelramus von St. Riquier 313.
Angelsachsen 228 ff.
Angilbert, Freund Karls des Großen, 245.
Anonymus, St. Gallischer de vita Caroli Magni 249 ff.
Anonymus, fränkischer 189 ff.
Anstimmen der Gesänge 223.
Anteponĕre 27.
Antiochien 21 ff., 28, 124.
Antiphona, Antiphone, Antiphonie 22, 25, 56, de cruce, majores, de B. Virgine 155 ff., ad Introitum 62 ff., ad praelegendum 63, ad Offertorium 107 ff., ad Communionem 116 ff., ad Canticum, Evangelium, Benedictus 144, marianische 157 ff., Texte 209 ff.
Antiphonar (Gesangbuch) Antiphonale 140, 234, 240, authentisches 199, 297.

Antiphonare 148.
Antiphonischer Gesang 22 ff., 56, in Messe und Offizium 141 ff.
Apokalypse 41.
Archikantor 245.
Archiparaphonista 247.
Argenteuil 243.
Aristoteles (Pseudo-) 22.
Aristophanes 35.
Arius 43.
Armarius 225 ff., 245 ff.
Arnoult von Chartres 244.
Asketen 124 ff.
Asklepiadeisches Versmaß 171.
Aspiciens a longe, Responsorium 136.
Athanasius 9, 13, 16, 18, 31, 32, 43.
Athanasius, Bischof von Neapel, 223.
Athenogenes 42.
Aubry 246.
Aufzeichnungen lit. Gesänge 39, 200, 213.
Aufstellung der Sänger beim Singen 224.
Augsburger Liturgie 223.
Augsburger Graduale 105 ff.
Augustinus 13, 14, 19, 25, 34 ff., 37 ff., 41, 47, 63, 81 ff., 106, 117.
Augustinus, Abt 228 ff.
Aurelian von Réomé über den Meßgesang 58 ff., 236, 238, 241, 245.
Aurelian, Regel des hl., 27, 132, 166.
Ausführung des Introitus 65 ff., des *Kyrie eleison* 73 ff., des *Gloria in excelsis* 78, des Gradualresponsoriums 87 ff., des *Alleluja* 95 ff., des Tractus 98, des *Credo* 104 ff., des Offertoriums 112 ff., des *Sanctus* 114 ff., des *Agnus Dei* 115 ff., der Communio 119, der Offiziumsresponsorien 133 ff., 139 ff., der Offiziumsantiphonen 143 ff., der Sequenzen 263.
Ave maris stella 169.
Ave regina coelorum 157.
Avignon 61, 217.

B

Babylas 19.
Bäumer 6, 41, 67, 127, 249.
Balaeus, Hymnendichter 44.
Bangor, Antiphonar von, 168, 173.
Bardesanes 43.
Basilicarii 104, 114.
Basilius 9, 24 ff., 36, 63, 125.
Batterich, Bischof von Regensburg 145.
Battifol 6, 25.
Bau der Sequenzen 255 ff., 271 ff.
Beda Venerabilis 164, 197, 228 ff.
Begleitung der Tropen mit Instrumenten 284.
Benedicamus domino tropiert 296.
Benedicta sit, Introitus 69.
Benedictus dominus, Canticum 72.
Benedictus es, Canticum 101 ff.
Benedictus qui venit 114 ff.
Benedikt II., Papst 206.
Benedikt VIII. 103.
Benedikt, Regel des hl., 24, 26, 28, 33, 37, 46, 125 ff., 134, 138, 152, 166.
Benediktinergründungen 127.
Benedikt Biscop 229.
Benedikt, Kanonikus von St. Peter 77, 88, 114, 136, 138, 166, 173.
Benno von Meißen 298.
Bernacer von Metz 243.
Bernard, hl. 157.
Bernardus, Archikantor 245.
Bernard von Toledo 228.
Berno von Reichenau 77, 103, 107, 269, 315.
Beroldus, mailändischer Liturgiker 79, 87, 96, 103, 108.
Besançon 73.
Bethlehem, Kirche von B., 79, 92.
Bickell 40.
Biraghi 46.
Bischofsmesse 66, 74, 77, 218.
Blume, Clemens 153, 162, 163, 166 ff., 219, 281 ff., 286, 303.
Bonifazius, Papst 190.
Brambach 156, 194.
Branda di Castiglione, Kardinal 222.
Bruno von Toul (Papst Leo IX.) 314.
Bryennius, byzant. Musikschriftsteller 24.
Bugge 166, 230.
Burn 172.
Byzanz, Chor der Kathedrale von B., 36, Liturgie 80, 113, 218.
Byzantinische Musik und Musiker 218, 238 ff., 253 ff., 262 ff., vgl. auch Griechisches.

C

Cabrol 18, 123.
Caesarius von Arles 10, 24, 113, 226, Regel des hl. 132.
Cagin 53, 55, 172, 196, 204.
Calixtus II., Papst 217.
Cambrai 73, Gesangschule 244.
Cantatorium 85 ff., 214.
Cantica 6 ff., 144, 153.
Cantor vgl. Sänger, Kantor und Vorsänger.
Canto fermo 4.
Cantus planus 3, responsorius 17.
Cantus fractus 105.
Cantorissa 246.
Cantrix 246.
Capua 227.
Carmen gregorianum 1, 196.
Carmen paschale des Sedulius 69, 303.
Caspari 6.
Cassian 11, 33, 36.
Cassiodor 17, 38.
Catalenus 190.
Cento antiphonarius 199 ff.
Châlons-sur-Marne 73.
Chartres, Gesangschule 244.
Cheironomikos 224.
Cherubikon, *Alleluja* in der griech. Liturgie 92.
Chevalier, Ulisse 46 ff.
Chilperich 226.
Chorus 3, 87, 133 ff., 142 ff., 224 ff.
Choral 3.
Chorbischof 245.
Chorgesang 2, 34, 57, 65, 142 ff., 211.
Chorische Psalmodie 21 ff., 141, vgl. Antiphonische Psalmodie.
Christ 99, 254.
Christe eleison 73.
Christus hunc diem, Sequenz 259.
Chrodegang, Bischof von Metz 233, 254.
Chromatik 16.
Chronologie der Antiphonen 209 ff.
Chrysostomus 10, 11, 14, 18, 25, 31, 76.
Claudius Mamertus 162.
Clemens von Alexandrien 12, 14, 15, 16, 42.
Cluniazenser 67, 88, 245, 246.
Codex Alexandrinus 7.
Coelestin I. 26, 29, 64.
Coelestin II. 88.
Collecta 75.
Commemoratio 157.
Commune Sanctorum 68, 98, 202.
Communiogesang 12, 59, 116 ff.
Conantius 164.
Concentus 120.
Constitutiones apostolicae 12, 18, 19, 20, 23, 42, 63, 76, 117.
Corbie Kloster 66, 90, 240.
Cotto 231.
Credo, griechisch 52, 102, in lat. Messe 59, 102 ff.
Cunctipotens genitor, Tropus 279.
Cursus diurnus, nocturnus 128.
Cyprian 12.
Cyrillonas, Hymnendichter 44.
Cyrillus von Jerusalem 10.
Cythara 14, 15, 16.

D

Dagobert 226.
Damasus, Papst 26, 47, 92, 189.
Danksagungen, Gesang bei D., 76, 174.
Daux 52.
David Furmann 317.
Decentius 54.
Dechevrens 208.
Decret Gregors I. 210, 215.
Dedicatio 91, 207.
Demetrius Phalereus 35.
Descendit de coelis, berühmtes Responsorium mit Tropen 291 ff.
Deus in adjutorium 73.
Dialekte des lit. Gesanges 54.
Diatonik 16.
Dicit dominus: sermones, Introitus 69.
Didaskalia 318 Patrum 10, 25.
Dies irae, Sequenz 274 ff.
Dijon (Gesangschule), 244.
Dimeter 171.
Diodor 24.
Directaneus cantus, psalmus in directum 27 ff., 153 ff.
Dirigieren im Mittelalter 214, 224.
Distichon 171.
Donnerstage der Fastenzeit, Texte der Communionen 204.
Doxologie, vgl. *Gloria Patri*.
Dreves 46, 162, 281, 303.

Duchesne 21, 23, 26, 29, 50, 55, 62, 63, 72, 74, 79, 80.
Durandus 67, 95, 99, 112, 132, 146, 173, 261, 263, 267, 271.

E

Eadred, Sänger 231.
Ecce advenit, Introitus 68.
Ecce dies celebris, Sequenz 270.
Eckhart, Georg von 191.
Edelvold, Abt 231.
Egbert von York 192, 197.
Ekkehart I. 296.
Ekkehart IV., Chronist von St. Gallen 248 ff., 266, 296.
Einfache Form des ältesten Kirchengesanges 31.
Einheitlichkeit der lit. Gebräuche 128.
Einstimmigkeit des greg.Gesanges 2, 3.
Elias Salomo 4.
Elision 170.
Elpis 162.
England 228 ff.
Englische Kirche 67, 79, 88, 166.
Enharmonik 16.
Ennodius 162.
Ephräm 43, 44.
Epinikion (*Sanctus*) 113.
Epiphanie, Gesänge am Feste der E. 50.
Epiphanius 11, 43.
Eugen III. von Toledo 164.
Eugen IV., Papst 222.
Eugenius von Mailand 222.
Eupraxia 11.
Eurypides (Melismen) 35.
Eusebius 7, 9, 14, 17, 22, 31, 41.
Eusebius von Vercelli 23.
Eutheria 18, 23, 45, 125.

F

Farciturae, Farsiae 286.
Farfa, Kloster 225.
Fastenzeit, *Alleluja* in der F. 97.
Fasttage der Juden und Christen 124.
Felder, P. Hilarin 312.
Felix von Nola 23.
Firmus cantus, canto fermo 4.
Flavian 21.
Fleischer 52, 221.
Flöte 14.
Florus 165, 241.
Folcvin von Lobbes 314.
Francigena, vgl. franz. Melodien.
Franco von Lüttich 314.
Frankenland, Aufnahme des gregorianischen Gesanges 233 ff.
Fränkische Art des Responsoriums 135 ff., 240, 242.
Fränkisch-römische Liturgie 73, 129, 233 ff., vgl. Amalar.
Franziskaner 73, 129, 166, 174.
Französische Melodien 222, Sequenzen 269 ff.
Frauengesang 9 ff., Gesang des Graduale durch Frauen 87.
Freiheit in Wahl der Allelujaverse 93.
Frère, Walter Howard 191, 201 ff., 206, 281.
Fulbert 244, 247.
Fulco von Anjou 247.

G

Gaisser, P. Hugo 99.
Gallikanische Liturgie 54, 64, 72, 79, 101, 107, 113, 116, 225 ff., 236 ff., 247.
Gammurini 45.
Gastoué, Amadée 102, 130, 192, 206.
Gaudeamus omnes, Introitus 68, 202.
Gaude Maria, berühmtes Responsorium, tropiert 293.
Gautier 281.
Gebetstunden 128.
Gelasianische Liturgie 192 ff.
Gelasius 162, 189.
Gemeinschaftlicher Gesang 9 ff., 84, 126, 130.
Gennadius von Konstantinopel 11.
Gennadius, Schriftsteller 47.
Georg, röm. Sänger 234.
Geraldus von Braga 228.
Gerbert, Martin 6, 9 ff.
Germanus von Paris 10, 36, 63, 83, 87, 101, 226.
Gesangschulen 28, 244 ff., 297, vgl. Schola Cantorum.
Gevaert 64, 152, 191 ff., 208 ff.
Ghiseler von Hildesheim 316.
Gimedia, Kloster 252.
Gloria in excelsis 42, 58, 76 ff., 174, griechisch 52, 61, 79, tropiert 288, im Advent 77, älteste Singweisen 78, in Totenmesse 79.

Gloria Patri 18, 133 ff., 140.
Glykoneisches Versmaß 171.
Gnostiker 43.
Godeschalc von Orbais 165.
Godeschalk, Sequenzendichter 269, 297.
Gotselin, Gesanglehrer 231.
Graduale 2, 12, 58, 80, 82 ff., 100, der Osterwoche 90, Textreihen 205. — Buch 199 ff.
Graduale Vaticanum (1908) 71, 76, 78, 88, 95, 101, 105, 108, 110, 121, 208, 276.
Gregor I. 1, 11, 62, 65, 73, 87, 92 ff., 96, 127, 189 ff., 228, gregor. Tradition 191 ff., Hymnen 163, 168, Komponist 219, als Theoretiker 220.
Gregor II. 191, 205, 216.
Gregor III. 127, 191, 208.
Gregor IV. 240.
Gregor VII. 228.
Gregor XI. 61.
Gregorianisch 1 ff.
Gregor von Nazianz 10, 44, 125.
Gregor von Tours 24, 64, 76, 226.
Griechisches im lat. Kirchengesang 49—53, 61, 69, 73, 79, 100, 102, 113, 253 ff., Hymnen 160 ff., 262 ff., 283 ff.
Griechische Päpste 206 ff.
Grimbald, Sänger 231.
Grimme, Hubert 44.
Guido von Auxerre 314.
Guido von Farfa 225.
Gussanville 191.

H

Hadrian I., Papst 110, 127, 192, 240, 248.
Hadrian, Priester 229.
Haec dies, Gradualresponsorium 90.
Handschriften St. Gallens 235, 299, Cod. 484: 254 ff., 278, Cod. 339: 120 ff., Cod. 390-91: 174 ff., 219, 307.
Harmonius 43.
Harnack 15.
Hartker von St. Gallen 137, 155, 218, 297, 307.
Hartmann von St. Gallen 251, 296.
Haymon von Halberstadt 243.
Hayton von Basel 237.
Heinrich, Sequenzendichter 269.
Heinrich II., Kaiser 103.
Heinrich, Markgraf von Meißen 247.
Helisachar von Metz 241.
Herardus, Bischof von Tours 114.
Hericus von Paris 243, 314.
Hermannus Contractus 130, 157, 269, 315.
Hiatus 170.
Hildegard, die hl. 299.
Hierax 43.
Hieronymus 11, 36, 38, 45, 92, 126, 189, 208.
Hilarus 106.
Hilarius von Poitiers 45, 125.
Hildemar 193.
Hirmus (εἱρμός) 99, 161.
Hippolytus 126.
Historia 129, 132, 140, 301 ff., 305.
Hodie cantandus est, Tropus 278.
Hoeynck 223, 276.
Honoratus, Abt 196.
Honorius, Papst 127, 198, 216.
Honorius von Autun 132.
Hormisdas 188.
Hucbald 244, 306, 313.
Hugo, Kardinal 78.
Hugo von St. Victor 99.
Hymnen in den ersten christl. Jahrh. 6 ff., 41, mit Instrumenten- und Tanzbegleitung 16; Hymnendichter 44 ff., ihr Vortrag 48, in der Messe 60, Angelicus (= *Gloria*) 76 ff., im Mittelalter 160 ff.

I

Ignatius 21.
Ildefons von Toledo 227.
In excelso, Introitus 68.
Ingobrand von Lobbes 315.
Ingressa 62, 64.
Innozenz I., Papst 54.
Innozenz III., Papst 104, 247, 266.
Inschriften 21.
Instrumente 14 ff., 245.
Introitus 29, 58, 62 ff.
Inviolata, berühmter Tropus 293.
Invitatorium 26, 63, 147.
Irische Hymnen 168.
Isaac der Große, Hymnendichter 44.
Isembert 315.
Isidor von Pelusium 10.

Isidor von Sevilla 19, 31, 36, 45, 85, 101, 164, 208, 227.
Iso von St. Gallen 251 ff.
Itala 208.

J

Jacob von Canterbury 229.
Jacob von Sarug, Hymnendichter 44.
Jacopone da Todi 275.
Jambisches Versmaß 171 ff.
Jerusalem, Kirche von J. 17, ff., 92, 124, 189.
Joannes Jesu Christo, Sequenz 257.
Johannes I., Papst 190.
Johannes VIII. 196.
Johannes Archicantor 229.
Johannes von Canterbury 231.
Johannes Chrysostomus vgl. Chrysostomus.
Johannes Cotto 231.
Johannes Diaconus 195 ff., 237, 243.
Johannes, fränkischer Sänger 231.
Johannes von Damascus 160, 161.
Johannes von Saragossa 164.
Johann Hane 316.
Johann Hoffmann 316.
Johannes von Montecasino 220, 224.
Johannes von Gerona 227.
Jubilus, Jubilatio beim Allelujagesang 37 ff., 94 ff., 252 ff.
Judaea et Jerusalem, Responsorium 247.
Jüdische Liturgie, Verhältnis zur christlichen 7, 13, 16, 21, 36, 81, 207.
Julian von Speier 311 ff.
Julius II., Papst 266.
Justinus Martyr 12, 63.
Justus 228.

K

Kanones 28, 161.
Kantor 17, vgl. Vorsänger.
Kapitularien 235 ff.
Karl IV. 223.
Karl Borromaeus 222.
Karl der Große 41, 76, 103, 164, 234 ff., 248 ff.
Karfreitag 51.
Karmeliter 67, 73, 88.
Karolingerzeit 53.
Karsamstag 51, 71, 101, 106, 115, 148.
Kartäuser 79, 114, 275.
Karthago 29.
Karwoche 167.
Katechumenen 20.
Kent 228 ff.
Kleidung des lit. Solisten 96, der Sänger 218.
Klöster 28, 33.
Knabengesang 23, 29, 139, 217 ff., 226, 263.
Komplet 125.
Komposition der lit. Gesänge 219.
Konservatorien 215.
Konstantin der Große 8.
Konstantinopel 25, 125.
Konstantius 45.
Kontakion 161.
Konzil von Nicäa 10, 11, Altisiodorense 10, von Laodicea 20, 39, 43, 165, von Rom 26, 191, von Antiochien 42, von Vaison 24, 72, 113, von Toledo 23, 96, 101, 103, 129, 135, 165, 227, von Braga 126, 165, von Agde 165, von Tours 165, von Cloveshoe 230, von Valence 243, von Köln 270, von Trient 95, 111, 131, 138, 276, 318.
Kopten, Allelujagesang der K. 92.
Kosmas von Jerusalem 160, 161.
Krummbacher 160.
Kürzung der Gesänge 66, 83 ff., 88, 105, 133, 134, 145, 240 ff.
Kunibert von St. Gallen 297.
Kunst des Gesanges 246.
Kyrie eleison 71 ff., außerhalb der Messe 73, tropiert 286 ff.

L

Laeta 11.
Laeta mente, Sequenz 260.
Laetemur, Introitus 68.
Lamentationen 32, 56.
Landulfus 221.
Lanfrancus 232.
Laterankirche 116, 131.
Lateiner, ihre musikalische Veranlagung 266.
Laudes 123.
Laudes canere (*Alleluja* in Spanien) 96.
Laus perennis 127.
Laus tibi sit, Sequenz 259.

Leander, spanischer Bischof 227.
Lectio 32, 56, 80 ff.
Legenden 237.
Leitner 7.
Leitrad von Lyon 241.
Lektoren 20, 29.
Leo, Sänger 21.
Leo I. 9.
Leo II. 29, 82, 189, 206, 216.
Leo III. 76, 103.
Leo IV. 1, 196, 221, 225.
Leontius 21.
Leopold von Steinberg 316.
Letaldus von Micy 314.
Liber cantatorius 218, vgl. Cantatorium.
Liber pontificalis 65, 76, 113, 115, 206.
Liber sacramentorum (Meßbuch) 62, 71, 76, 82, 192, 210.
Liberius, Papst 23.
Litania (= *Kyrie eleison*) 58, 71, 74.
Liturgie, Entwicklung der L. 49 ff.
Liturgische Funktion der Chor- und Sologesänge 210 ff., lit. Obliegenheiten der Sänger 217 ff.
Liturgische Stellung des Kirchengesanges 194, 211; vgl. Zusammenhang.
Locus iste, Graduale 91.
Longissimae melodiae (Notkers Sequenzen) 251 ff.
Longobarden 127.
Ludwig der Fromme 240, 241.
Luitward von Vercelli 25.
Lumen hilare 42.
Lyon, Kirche von L. 67, 167, 197, 241 ff.; Tropen in Lyon 295.
Lyra 15, 16.

M

Maban, Sänger 198, 230.
Magnus Felix Ennodius 162.
Mailand 25.
Mailändische Liturgie, vgl. Ambrosianische.
Mallosus, Martyr 76.
Mamertus 162.
Manichäer 13.
Marcellus von St. Gallen 250 ff.
Marcion 43.
Marienfeste siehe Muttergottesfeste.
Marius Victorinus Afer, Hymnendichter 47.
Marquardt von Echternach 314.
Martialis, Kloster des hl. in Limoges 79.
Martin, Papst 190.
Martianus 20.
Martinus, Mailändischer Domschatzmeister 223.
Martinusantiphonen 244.
Martyrerfeste 124.
Marxer 105.
Maurianus 190.
Media vita, Responsorium 266.
Medizäisches Graduale 2, 211, 213.
Mehrstimmige Musik, vgl. Mensuralmusik.
Meister 18.
Melismen im klassischen und im christl. Altertum 33, 35, 264; beim Alleluja 37 ff.; in allen Liturgien 56 ff.; im Gradualresponsorium 83 ff.; im Antiphonalgesang 151 ff.; ambrosianische 214.
Melodische Fassung der Psalmodie seit dem 4. Jahrh. 31; des Introitus 71; des *Kyrie* 75; des *Gloria* 78; des Gradualresponsorium 83 ff.; des *Alleluja* 93, 99 ff.; des Tractus 100; des *Credo* 104 ff.; des Offertorium 108; des *Sanctus* 114; des *Agnus* 116; der Communio 119; des responsorialen Gesanges 133 ff., 242; des antiphonischen Gesanges 141 ff., 209 ff.; der Hymnen 171 ff.; der Sequenzen 263; der Psalmodie 30 ff.
Mellitus 228.
Mensuralmusik 217, 222, 298.
Messe, stille 194, 195; s. Missa peculiaris.
Meßerklärung, alte 66.
Meßgesang 12; Einführung des antiphonischen Gesanges 26; Entwicklung des M. 58 ff.; Verhältnis zum Offiziumsgesang 141 ff.; 201 ff.
Meßgesänge tropiert 286 ff.
Metensis, Metzer Gesang 253.
Methodius, Hymnendichter 42.
Metrische Fassung der Hymnen 168 ff.
Metrische Offizien 301 ff.
Metrischer Text des Introitus 69; des Graduale 91; des ganzen Proprium 302; einzelner Offiziumstücke 303 ff.

Metzer Gesangschule 233 ff., 243 ff., 253.
Metzer Liturgie 240, 253.
Meyer von Knonau 249.
Meyer, Wilh. 44.
Micrologus de ecclesiasticis observationibus 62, 77, 237.
Micy, Kloster bei Orleans 228.
Milet, Hymnen mit instrumentaler Begleitung 16.
Missa, Summe der Meßgesänge 61, Bestandteile des Offiziums 132.
Missa peculiaris oder privata 192, 195.
Mißbräuche 16, 105, 145, 211.
Mocquereau 191.
Monastisch, vgl. Regular.
Monazontes 22.
Montecasino 127, 213, 224.
Monza, Graduale von Monza 82 ff., 89, 91, 93, 101, 200.
Morin 53, 64, 172 ff., 191, 206.
Mozarabische Liturgie 54, 72, 79, 80, 101, 103, 107, 116, 117, 135, 152, 227 ff.
Musaeus von Marseille 129.
Musica Enchiriadis 306.
Muttergottesfeste, die alten 50, 207.
Mysterien 295.
Mystische Deutung des Alleluja 94.

N

Nachtstunden, -zeiten 11.
Natalitia Sanctorum 126.
Natus ante saecula, Sequenz 258.
Nepos, Hymnendichter 42.
Neucäsarea 24.
Nevers 244.
Nicetas von Remesiana 172 ff.
Nicetius von Lyon 24.
Nicetius von Trier 64.
Nikolaus II. 222.
Nisier von Lyon 226.
Nitria, ägyptisches Kloster 28.
Nokturn 124 ff.
Nomos 209.
Notker Balbulus 249 ff., 266 ff.
Notker Labeo 296.
Notker Physicus 296.
Numerische Folge der liturg. Gesangstexte 70 (Introitus) 91, (Gradualien) 98, (Allelujaverse) 118, 204, (Communionen).

O

O-Antiphonen 153.
O(b)ricus Scacabarozus 223, 303.
O constantia martyrum, Responsorium 247.
Odilo, der hl. von Clugny 275, 314.
Odo, Musica des O. 63.
Odo von Clugny 244.
Offerenda, vgl. Offertorium.
Offertorium (Antiphona ad) 59, 106 ff.; Verse 108; tropiert 288.
Officium (= Introitus) 63.
Offizium 123 ff., 132 ff., 141 ff., 174 ff., Texte 208 ff., in poetischer Form 300 ff.
Officium curiae papalis 129, 167, 176.
Officium de Nativitate 174 ff.
Officium de S. Antonio 312 ff.
Officium de S. Arnulfo 308 ff.
Officium de S. Francisco 311 ff.
Officium de S. Trinitate 305 ff., 313.
Offiziumsgesänge, tropiert 290 ff.
Oktaven, Gesang in O. (= Antiphone) 22.
Oktoechos 207.
Ordinarium Missae 60 ff., 84, griechisch 61.
Ordo kirchlicher Sänger 20.
Ordo Romanus, römisches Zeremonialbuch 51, 62, 63, 65, 73, 78, 85, 87 ff., 95 ff., 98, 103, 104, 107, 115, 119, 136, 166.
Ordnung des Offiziums 128, 193 ff., der Liturgie 188, der Meßgesänge 204 ff.
Orgel, Organum 112, 238, 254, 264.
Orientalen, ihre musikalische Veranlagung 264.
Origenes 13, 41.
Orphanotrophium 215.
Osbernus, Gesanglehrer 231.
Ostermesse 120.
Ostermontag, Gesänge am O. 51.
Ostervesper 54.
Osterwoche 218, Gradualien der O. 90.
Otto von Freisingen 130.
Otto III. 224.

P

Pachomius 10.
Paléographie musicale 55, 305.
Palestrinas Melismen 264.

Pambo, Abt 28.
Panvinius 29.
Papstbuch, vgl. Liber pontificalis.
Papstmesse 65, 74, 77 ff., 82, 104, 107, 115, 217 ff.
Päpste aus der Schola Cantorum 216.
Päpste, Verdienste um den Kirchengesang 188 ff.
Papyrus, Erzherzog Rainer 39 ff., 255.
Paraphonistae 65, 216.
Paraphrasen der Cantica 153 ff.
Parisot 51.
Parthenae 22.
Partikularliturgien 54 ff., 221 ff.
assion, ihr Vortrag 32.
Patin 172.
Pauke 14.
Paulinus von Nola 47.
Paulinus 26.
Paulinus von Aquileja 164, 167.
Paulinus, Mönch 228.
Paulus, Apostel 6, 41.
Paul I., Papst 216, 234.
Paulus Diaconus 164.
Paul von Bernried 223.
Paulus und Stephanus, Regel 34, 39, 210.
Paul von Samosata 42.
Paul Warnefried (Diaconus) 164.
Peccham, John von Canterbury 313.
Pelagius, Papst 127.
Perez 143.
Peter von Andern, Abt 246.
Peter von Cambrai 315.
Peter von Corbeil 315.
Petrus Damianus 222.
Petrus, römischer Sänger 248.
Philo 17, 22.
Pippin 87, 233 ff.
Planeta der Sänger 218.
Planus cantus 4.
Pleitner 6, 18.
Plektrum 15.
Plinius 123.
Pneuma (= Melisma) 151 ff.
Poetisch geformte Offizien 301 ff.
Polykarpus 124.
Praemonstratenser 67, 73, 88, 242.
Prag, ambrosianischer Ritus daselbst 223.
Prim 125.
Primicerius 29, 104, 216, 224 ff., 245.
Prior Scholae Cantorum 65, 216.
Priscillianisten 41.
Prius quam te formarem, Graduale vom hl. Johannes Baptista 88.
Probst 6, 18, 41, 62.
Profitentes unitatem, Sequenz 273.
Prolog zum Meßgesangbuch 219.
Proprium de Tempore, de Sanctis 60 ff., 192, 201 ff.
Prosa 34, 35, das Offizium hat Prosatexte zur Voraussetzung 302.
Prosa, Name für Sequenzen 267, für Tropen 279.
Prozessionsgesänge 51, 207.
Prudentius, Hymnendichter 47.
Psallat ecclesia mater, Sequenz 256.
Psallenda 84.
Psalmellus 84.
Psalmen, Psalmodie 6 ff., des ganzen Volkes 9 ff., sie wurden auswendig gelernt 10 ff., Psalmus responsorius 17, Solopsalmodie 16 ff., Chorpsalmodie 21 ff., musikalische Beschaffenheit 30 ff. = geistl. Hymnen 42; Ps. idiotici 43, in der Messe 59 ff.; nach dem Offertorium 113, 117. Psalm 33 als Communiogesang 116. Vollständiger Psalm des Gradualresponsoriums 84, der Antiphonie 144. Verteilung der Psalmen im Offizium 156.
Palmtexte in den Meßgesängen 68 ff. 202 ff.
Psalterium (Instrument) 14.
Psaltes, Psalmista 19 ff.
Pulpitus vgl. Ambo.
Purificatio, griech. Gesänge 51, 207.
Putta, Gesanglehrer 197, 229.

Q

Quantität 170.
Quadrivium 244.
Quintian, Bischof von Clermont 226.

R

R = Responsorium 56, 82 ff.
Rabanus Maurus 65, 146, 165, 166, 243.
Rabulas, Hymnendichter 44.
Radulphus von Tongern 75, 78, 112, 130, 171, 174, 304.

Rainald von Langres 314.
Ratbod von Utrecht 314.
Ratpert von St. Gallen 296.
Raymund de Vincis 316.
Redemptus, Sänger 21.
Reformchoral 3, 214, 213.
Reformen Gregors I. 215 ff.
Refrain 16, 17.
Regensburg 145.
Regina coeli 157.
Regino von Prüm 140, 251.
Regularklerus 126, 129 ff., 174 ff.
Reichenau, Kloster, Musikunterricht 245.
Reim 170, in Sequenzen 276 ff.
Reimann 24, 162.
Reimoffizien 311 ff.
Reinaldus de Colle di Mezzo 316.
Reiners 281.
Remigius Mediolacensis 314.
Remigius von Auxerre 243.
Remigius von Paris 314.
Remigius, Bischof von Rouen 234.
Repetenda 135, vgl. auch Versus ad repetendum.
Respondere ad Antiphonam 146.
Responsale (Gesangbuch) 234.
Responsorialer Gesang 17 ff., 34, 39, 56, 80, 81 ff., 111, 132 ff.
Responsorium 39, 132 ff., prolixum 139; breve = Responsoriolum 134, 139, de historia Regum, de sapientia, de auctoritate, etc. 140.
Rezitation, Rezitieren 130, der Meßgesangstexte durch den Priester 195.
Rheinau, Graduale von Rh. 68, 82, 83, 89, 91, 93, 109, 116, 200 ff.
Rhythmik der Sequenzen 261 ff., 271 ff.
Rhythmische Auffassung der Hymnen 44, 170.
Robert, König 246.
Robert von Metz 314.
Rom, Einführung der Antiphonie 26, liturgische Sänger daselbst 29, römische Art des Responsorium 135 ff., römische Liturgie 54, 126, Fixierung der römischen Liturgie 188 ff.
Romanos, griech. Hymnendichter 160.
Romanus, angebl. römischer Sänger 160, 248 ff., 263.
Rota, Saiteninstrument 281.
Rotlandus, Gesanglehrer in Metz 243.
Rouen 234.
Rufinianus 228.
Rupert von Deutz 94.

S

Sabinus, Sänger 21.
Sacramentar, vgl. Liber sacramentorum.
Sacrificium, vgl. Offertorium 107.
Säkularklerus 125, 129, 174 ff.
Sänger, Ordo, von dem der Lektoren verschieden 20, vgl. Kantor und Vorsänger.
Salomo von St. Gallen 251.
Salomo vgl. Elias.
Salus populi, Introitus 69.
Salve sancta parens, Introitus 69.
Salve Regina 157 ff.
Sammlung der Gesänge 194 ff., vgl. Cento.
Sanctorale, Proprium de Sanctis 60, 68.
Sanctus 59, 113 ff., griechisch 52, Singweise 114, tropiert 289.
Sapphisches Versmaß 171.
Saturnius Versus 168.
Schichten im Meßantiphonar 202 ff.
Schlecht, Raymund, Choralforscher 254, 274.
Schola Cantorum 29, 65, 73, 84, 87, 104, 108, 115, 195 ff., 244 ff.
Schola palatina 236, vgl. Aachen.
Schriftliche Aufzeichnung der Gesänge 39 ff., 52, 200, 213, 214.
Schubiger, P. Anselm 248 ff., 296.
Secundicerius 216.
Sedulius 69, 162, 304.
Semitische Poesie 44 ff.
Septuagesima, Allelujagesang 152 ff.
Sergius I. 50, 115, 206 ff., 216.
Sergius II. 216.
Sergius von Konstantinopel 160.
Sequentia (= Jubilatio) 94.
Sequenzen 248 ff., Bau 255 ff.
Sigebert, Chronist 110, 244.
Sigulf 234.
Silvia 18, vgl. Eutheria.
Simeon, Sänger 231, 234.
Sinai, Mönche auf dem S. 28.
Siricius, Papst 23.
Sixtus, Papst 29, 113.

Sokrates 18, 21.
Solem justitiae, Responsorium 247.
Sologesang 2, 16 ff., 34, 56, 81, 100, 108, 141 ff., 203 ff., liturgische Stellung 212 ff.
Sonus, Sonum 107.
Sonntage nach Pfingsten 205.
Sonntagsvesper 153.
Sophronios von Jerusalem 160.
Sozomenos 9, 18, 20, 25, 43.
Spanisch, vgl. mozarabisch.
Sprache, liturgische 49 ff.
Stabat mater, Sequenz 275.
Statio 67, 75, 192, 217.
St. Blasien 78.
Stephan II. 233.
Stephan III. 216.
Stephan IX. 213.
Stephanus Eduensis 94.
Stephanus von Lüttich 306, 313.
Stephanus und Paulus, Regel der hl., 34, 39, 210.
Steier, A. 46.
St. Gallen 68, 85, 97, 102, 105 ff., 109, 111, 120, 138, 149, 248 ff., 278, 297.
St. Martialis, Kloster in Limoges 79, 252, 269.
St. Maurice, Kloster im Wallis 126.
St. Riquier, Psalmodie daselbst 245.
Stil der Gesänge 212 ff.
Stille Messe, vgl. Messe und Missa peculiaris.
Stirps Jesse, Responsorium 247.
Stundengebet 124 ff.
Subdiakonen 87, 115, 119, 217 ff.
Sub tuum praesidium 53.
Succentores 88, 224.
Suggestus vgl. Ambo.
Sulpicius, Gesanglehrer 235.
Sychardus von Cremona 88, 139.
Syllabische Melodiebildung der Sequenzen 264.
Sylvester, Papst 29.
Symbolum vgl. Credo.
Symmachus, Papst 76, 190.
Synoden 128, 151, 235, vgl. Konzil.
Syrische Kirche und Liturgie 22, 25, 44, 51.

T

Tabulae (Einband des Cantatorium) 85, 87.
Tagesstunden 11.
Te decet laus 42, 172.
Te Deum 76, 133, 172 ff., tropiert 295.
Telesphorus, Papst 76.
Temporale, Proprium de Tempore 60, 68.
Tertullian 12, 19, 41, 43, 124.
Teucharius 24.
Texte 7, aus griechischer Liturgie 51 ff., des Introitus 68 ff., des Graduale 91 ff., des Alleluja 97 ff., des Tractus 100, des Offertorium 112, der Communio 118, der Responsorien 140, der Antiphonen 152, des Meßantiphonars 202 ff., 319 ff., nichtbiblische 42 ff., 210, der Offizien 302 ff.
Theodebert, König 64.
Theodor, Archidiakon 74.
Theodor, Archikantor 240.
Theodor von Canterbury 229.
Theodor von Mopsvestia 22.
Theodoret 18, 21, 25.
Theodulf von Orleans 164.
Theoger, Bischof von Metz 243.
Therapeuten 17, 20, 21, 22, 41.
Thomas von Aquin, Sequenzendichter 274.
Thomas von Celano 274.
Thomas Walsinghamus 231.
Toledo 228.
Tommasi, Kardinal 6, 63, 65, 66, 67, 98, 147, 152, 159.
Tonarten 208 ff., 239.
Tonlage des Responsoriums 139.
Totenmesse 92 f., 106, 112, 114, 116, 119.
Toul 153, 244.
Tours 101, 126.
Tractim 98.
Tractus 59, 80, 89 ff., 98 ff.
Tradition, gregorianische 191 ff.
Transitorium 117.
Trecanum, Communiogesang 117.
Treue der Überlieferung, deutsche 298.
Trierische Kirche 64, 73, 242, 245.
Trisagion 72, 79, 113.
Triumphare, triumphaliter canere 146.
Trochäisches Versmaß 171.
Troparion 27, 28, 161.
Tropen 277 ff., des Introitus 283, des

Kyrie 283, des Gloria 285, der Epistel 286, des Graduale 287, des Offertorium 288, des Sanctus 289, des Agnus 289, der Communio 290, des Ite missa est 290, zu den Offiziumsgesängen 290 ff. Mehrstimmige 296.
Tropus 34, 277 ff.
Tuba 14.
Tuotilo 277 ff.
Turstin von Caën 232.

U

Udaschalc von Augsburg 315.
Überlieferung des lit. Gesanges 301.
Überschriften der Psalmen 17.
Ulrich, Abt von St. Gallen 266.
Unterricht des Gesanges im Mittelalter 214, 244 ff.
Unterscheidung der lit. Gesangstile 242 ff.
Urban IV. 274.
Urban VIII., Hymnenreform unter U. 162, 317.

V

Vaganten 295.
Valentin, Gnostiker 43.
Valladolid, mozarabischer Gesang 228.
Vandalische Verfolgung 24, 38.
Venantius Fortunatus 10, 162, 163, 226.
Venetianer 7, 206.
Veni creator Spiritus, Hymnus 246.
Venite populi, gallikanischer Communiogesang 117, 122.
Verbreitung des greg. Gesanges 221 ff.
Verfall der lit. Komposition 98, 159.
Versus ad respondendum oder repetendum oder prophetales 66, 117, 149 ff.
Versus ante Evangelium canendi 288.
Versus des Introitus 66 ff., des Graduale 82, 89, des Alleluja 93 ff., 97, des Tractus 100 ff., des Offertorium 111 ff., der Communio 117, des Responsorium 134 ff., der Antiphonen 148 ff.
Versmaße der Hymnen 169 ff.
Verteilung der Psalmen auf die Horae 156.
Vesper 123.
Victimae paschali, Ostersequenz 268.
Victor von Utica 24, 38.
Vienne, Kirche von V. 167.
Vigil 9, 25, 33, 123 ff., 126.
Vigilantius 126.
Villoteau 92.
Virbonus 190.
Vir erat, Offertorium mit seltsamen Wiederholungen 110.
Vitalian, Papst 216, 229.
Vivell, Coelestin 192.
Vorgregorianischer Gesang in Italien 213, 221.
Vorsänger 16, 19, 84 ff., 85, 87, 95 ff., 134, 138 ff., 224.
Vortrag des greg. Gesanges 3, 265 ff.
Vulgata 208.

W

Wala von Corbie 240.
Walafrid Strabo 85, 102, 103, 165, 167, 197, 227, 245.
Waltram von St. Gallen 251, 296.
Wearmouth, Kloster 230.
Wechselgesang in der Psalmodie 22 ff.
Weiß, Dr. J., 312.
Werner 249, 254, 267.
Weymann 18.
Wiederholung beim Introitus 65, beim Graduale 88, beim Alleluja 95, beim Offertorium 109 ff., in den Responsorien und Antiphonen 133 ff., 145 ff.
Wiederholung von Worten oder Wortverbindungen 109 ff.
Wilhelm von Dijon 232, 244.
Wilhelm von Fecam 232, 244.
Wilhelm von Hirschau 267, 298.
Wilhelm Sommerset 231.
Winchester 281.
Wipo 267.
Wolston von Winton 231.
Wyatt 192.

Z

Zacharias, Papst 87.
Zentralisation d. Kirchengesanges 198.
Zeugnisse für die gregorianische Tradition 193 ff.
Zisterzienser 166, 242, 246, 275.
Zonaras 20, 162.
Zusammenhang von Liturgie und Gesang 141 ff., 194.